L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 8 F
FÉVRIER 1977
N° 235

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Etranger	Outre-mer
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	**F. 60,—**	**F. 75,—**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	**F. 79,—**	**F. 95,—**
Abonnement de soutien		**F. 120,—**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65 G

34e Année — N° 235 FEVRIER 1977

Sommaire

3/159 Une nouvelle fonction régionale pour le Conservatoire de Douai

4/160 Supplément au dialogue des Nornes
Michel GUIOMAR

9/165 A tous les Enseignants d'Education Musicale agrégés, certifiés et assimilés
Jacques ALLIN, Yves FERRATON, Annie GUILLARD, Hugette CALMEL

10/166 Examens et concours : Bac. A6, épreuves Session 1976

13/169 Notre supplément iconographique Alain LIEUZE

14/170 Franz LISZT : St François de Paule marchant sur les flots
Jean MAILLARD

21/177 Musiques, nombres et structures
Paul DOURSON, Bernard PARZYSZ

26/182 Bibliographie
André MUSSON, Jean MAILLARD

28/184 Notre discothèque
Jean MAILLARD

32/188 Musiques nouvelles
Olivier CORBIOT

35/191 Le peintre Yves Brayer et la musique
Yves HUCHER

37/193 Informations diverses
En supplément : Les Ondes Martenot, (cliché Viollet).

A DOUAI : METHODES ACTIVES

Un Centre Régional Permanent de formation à la pédagogie musicale active est créé à Douai, à la demande du Secrétariat d'Etat à la Culture. Ce centre fonctionne au Conservatoire National de Région depuis le 8 janvier 1977.

Ce Centre a pour vocation :

La formation de personnes possédant déjà un acquis musical certain, aux différentes disciplines utilisées dans l'enseignement de la musique par les méthodes actives.

Il propose une formation permanente, étalée sur six mois environ, remplaçant les stages centralisés de courte durée organisés autrefois par le Ministère des Affaires Culturelles

La formation prévue semble devoir s'adresser :

— d'une part, aux personnes possédant un acquis musical important (lecture à plusieurs clés, dictées à plusieurs voix...), désirant s'initier aux méthodes actives d'enseignement de la musique ou s'y perfectionner.

Cette formation pourrait alors éventuellement déboucher sur la présentation aux sessions d'examen du Certificat d'Aptitude Ministériel de l'Enseignement de la Musique par les Méthodes Actives.

— d'autre part, aux enseignants ou futurs enseignants, peut-être parfois plus modestes dans leurs connaissances antérieures comme dans leurs ambitions, mais désireux de se former, notamment dans le domaine des méthodes actives, en vue d'en faire bénéficier leurs classes.

Les cours ont lieu chaque samedi. Ils comprennent un travail de la lecture et de la dictée, une initiation à l'harmonisation et à l'orchestration, un travail vocal et choral, la pratique et la pédagogie des instruments ORFF et de la flûte à bec, l'assistance et la participation à des cours donnés à des classes d'élèves du Conservatoire.

Tous renseignements complémentaires, ainsi que les imprimés de dépôt de candidature, peuvent être obtenus dès maintenant, soit en se présentant directement au Secrétariat du Conservatoire, rue de la Fonderie, soit en écrivant au Centre Régional de Méthodes Actives, Conservatoire National de Région, rue de la Fonderie, 59500 Douai.

ANNULATION DE STAGE

Dans le numéro de janvier a paru l'annonce d'un stage de préparation à l'agrégation d'Education Musicale et de chant choral.

Tout avait été prévu et organisé pour que ce stage se déroule dans les meilleures conditions pédagogiques, matérielles (hébergement par exemple).

Auprès des candidats éventuels le succès était certain si l'on en juge par le nombre d'inscriptions. Fort malheureusement, le Ministère l'a supprimé. Ce, au grand dommage des provinciaux, lesquels ne disposent sur place que de peu de moyens.

Nous le regrettons vivement.

Bon courage quand même.

SUPPLÉMENT AU DIALOGUE DES NORNES

*propos sur la Tétralogie selon Pierre Boulez et Patrice Chéreau (2)**

par Michel GUIOMAR

Cette réalisation du *Dom Juan* de Molière par Patrice Chéreau au Théâtre de Ville à Lyon en 1969 est, pour nos comparaisons possibles à celle de la *Tétralogie,* précieuse à plus d'un titre : Elle assura à cette époque au jeune metteur en scène, nouvellement révélé par quelques essais d'une rare personnalité, une notoriété qui, au théâtre, ne s'est jamais démentie depuis. Elle resterait donc pour nous une base de jugements de son style d'autant plus sûre que le succès consacra un choix par lequel, en ses premières tentatives, P. Chéreau s'était reconnu cependant des maîtres, dont l'influence s'exerce encore dans sa *Tétralogie* : Brecht, Strehler, Visconti, Planchon... témoins eux-mêmes d'un nouveau théâtre (1) que, selon notre désir de novation totale ici souhaitable sinon nécessaire et du refus des contenus immédiats ou des attentes circonstancielles de la scène contemporaine, nous aurions préféré ressentir avec moins d'évidence. Le *Dom Juan* a donc imposé une manière, révélé des thèmes et objets scéniques privilégiés ; il demeure un lieu d'inventaire assez riche et spécifique pour que nous en reconnaissions si devant Wagner, P. Chéreau a su en assumer le surpassement exigé par les structures et l'ampleur particulières de la plus grande œuvre lyrique de tous les temps. Qu'il ait cependant porté à Bayreuth certaines fascinations scénographiques devenues permanentes en lui serait, il est vrai, légitime ; nous avons souvent reconnu et accepté d'enthousiasme celles qu'un Svoboda nous transmet désormais d'œuvre en œuvre (2). Nous prévoyons en effet qu'entre les personnages de Dom Juan et de Wotan, P. Chéreau a ressenti des affinités, d'ailleurs certaines indéniables, malgré d'irréductibles nuances : ainsi les gestes du Défit et du Désir; défi aux lois du monde, étrangères à toute emprise de Dom Juan mais, par contre forgées par Wotan lui-même, qui implique entre l'un et l'autre héros une opposition absolue d'attitudes envers eux-mêmes ; le Désir et ses objets vivants ou abstraits : l'ivresse du plaisir, de la liberté, de la connaissance et finalement, ces objets s'étant à l'un et l'autre dérobés ou perdus, le revers du désir ou ce désir de défaite, la démission finale devant le Destin ; mais si la vision juanesque de P. Chéreau doit ici davantage au metteur en scène qu'à Molière, la démission de Wotan est plus authentiquement wagnérienne ; enfin, l'Errance essentielle qu'inspire aux deux héros la Quête de ces attitudes et de ces objets de provocation, de possession et de connaissance, ou la fuite en avant, la chute d'abîme.

A tout musicien le *Dom Juan* de Molière éveille enfin une autre œuvre, et celle-ci, les problèmes qui risqueront toujours d'être lieux de rupture entre le point de vue d'un scénographe de théâtre, comme P. Chéreau, et l'écoute lyrique du directeur musical de toute représentation d'opéra : la priorité musicale sur le texte littéraire, si miraculeusement affirmée par Mozart dans son *Don Giovanni* est pour nous un signe irréfutable que le drame littéraire de Molière et le drame musical de Mozart peuvent sans doute revêtir une même signification et, par exemple, la transgression idéologique que se permettait P. Chéreau dans le drame littéraire d'accepter également dans l'opéra, mais que les moyens légitimes de cette signification et les chemins d'une communication efficace sont tout autres. Ces problèmes dépassent considérablement notre étude actuelle et nous en avons déjà étudié certains (3) ; ils se limiteraient ici à reconnaître si le refus de transgression et la volonté de simple transfert des moyens du style d'un metteur en scène, ici P. Chéreau, déjà délicats à imposer, difficiles à accepter de Molière à Mozart, et de Mozart à Wagner, garderont pour nous quelque valeur, de Molière à Wagner, dont méconnue la matière musicale, les disjonctions et volontaires aberrations que nous découvririons, condamneraient la réalisation *lyrique* ou *non lyrique* de Patrice Chéreau ?

En d'autres termes, l'action profonde, la dramaturgie véritable de *Don Giovanni* n'est plus nullement tributaire de Lorenzo Da Ponte mais de la seule lecture de celui-ci par Mozart ; la conséquence intéressant l'atti-

(*) Voir *L'Education Musicale,* octobre et décembre 1976.

(1) Sur ces témoins et sur ce nouveau théâtre, on peut rapidement consulter dans la collection « Que sais-je ? » (P.U.F.), M. Corvin, *Le Théâtre nouveau en France* (n° 1072) ainsi que du même auteur, *Le Théâtre nouveau à l'étranger.*

(2) Voir *L'Education musicale,* nos articles Opéra et Scénographie, divers numéros entre décembre 1971 et juillet 1974 ; *Tristan et Isolde,* nov. 1974, etc, ainsi que *Utopie et Imaginaire* (...) I. *Wagner,* Paris, José Corti 1976.

(3) Cf. *Le Masque et le Fantasme* (...) *Berlioz,* Paris, José Corti , 1970. Voir aussi les références de la note 2, et Corps lyrique, Propositions pour une poïetique du Personnage et de l'Interprète d'Opéra, dans *Recherches poïetiques,* tome II, *Le Matériau,* ouvrage collectif du Groupe de recherches esthétiques du C.N.R.S., 1976, p. 191-223.

tude de P. Chéreau devant la *Tétralogie* étant que ses références de scénographie auraient dû se prendre non pas dans le texte littéraire de Wagner, aussi riche le découvrit-il tardivement d'éclatements scéniques originaux, mais bien la manière dont le compositeur lui-même a relu l'écrivain, les transferts sonores dont Wagner a porté en musique ses fascinations littéraires, celles-ci, ne cessons pas de le redire invariablement, ayant poïetiquement, en leurs profondeurs potentielles, encore non écrites matériellement, guidé ce texte primitif.

Remarque évidente sans doute au musicien ; elle nous permettrait d'affirmer que toutes les démarches et fascinations théâtrales de P. Chéreau passées dans la *Tétralogie*, celles qui se révéleraient surtout dans son *Dom Juan*, auraient dû préalablement se métamorphoser totalement jusqu'à n'y devenir que des *résonateurs visibles* de la matière musicale, et non pas, comme l'impression nous fut trop donnée, les échos des seuls fantasmes du metteur en scène, cristallisés au contact d'un texte littéraire jouant le rôle d'un véritable révélateur.

***

L'inventaire, même certainement incomplet ici, de tels schémas antérieurs à ceux de la scénographie actuelle de la *Tétralogie* et des objets scéniques révélateurs déjà annoncés dans la réalisation du *Dom Juan* de Molière est particulièrement symptomatique des redites tributaires de la manière habituelle trop immédiatement suivie d'un metteur en scène, dont nous avons dénoncé le risque d'accoutumance, sauf à reconnaître certaines justifications. Les démarches, dispositifs et objets de scène sont avec évidence plus visibles que les principes originels qui les ont fait naître, qui les provoquèrent dans *Dom Juan* avant qu'ils aient été intentionnellement transférés à l'œuvre wagnérienne ou seulement répercutés par une manière d'automatisme et acceptés comme une conséquence de ce transfert, la communauté des principes que P. Chéreau devait utiliser sept ans après *Dom Juan* dans la *Tétralogie* se découvrant précisément à nous de la réapparition et de la signification, comme autant de *leitmotiv* visuels ou plastiques, de ces objets communs aux deux scènes, molièresque et wagnérienne, de P. Chéreau.

Au deuxième tableau de *Rheingold*, les dieux attendent l'ouverture du Walhalla, comme s'ils venaient d'un voyage, leurs malles s'entassant près d'eux ; presque toute la réalisation de *Dom Juan* est véritablement parcourue par le libertin et Sganarelle, l'un ou l'autre tirant ou poussant une charrette de malles, plusieurs fois débarquées, rechargées, dont les formes mêmes, sinon le nombre, se retrouvent d'une œuvre à l'autre : on jurerait que ce sont les mêmes. Faut-il rappeler que ni Molière, ni Wagner n'en demandaient ! S'y ajoutent parfois dans *Dom Juan* des sacs, d'un symbolisme un peu arbitrairement insolite, que P. Chéreau et Peduzzi ne refusent pas non plus dans la *Tétralogie*, qui forment l'amoncellement à tous égards d'ailleurs vraiment très contestable, du trésor de rachat de Freia dans *Rheingold*, parti-pris d'autant plus symptomatique de la redite que la version prévue devait se former d'abord de lingots ou blocs d'or.

Retenons aussi, autant que l'imprévision de sa fonction et de sa forme nous permit de ne pas nous en distraire ou nous égarer, une sorte de sac, baluchon ou couverture roulée de voyage, porté puis abandonné par Erda lors de son évocation par Wotan au début du troisième acte de *Siegfried*. La déesse reçoit ainsi un attribut d'errance assez commun quand de toute cette aventure elle n'est, au contraire, que l'image la plus stable, la plus permanente de la fixité du Monde, de l'Immobile, devant le glissement sans recours des dieux. C'est le signe premier d'un renversement des significations et dominantes entre elle et Wotan, que P. Chéreau tente d'imposer par les jeux de scène contre la vérité du texte littéraire lui-même, pour ne même pas en appeler au contenu musical, dénonciateur évident de l'angoisse du dieu et révélateur de la tranquillité inattaquable d'Erda : nous devrons revenir sur le contresens que le metteur en scène donne à cet affrontement, où il fait s'abîmer cruellement Erda contre une impassibilité dominatrice de Wotan ; retenons au moins ce premier geste quand, encore à peine devinée, émanant du sous-sol en fond de scène, elle projette d'abord en avant ce sac d'errante, avant d'apparaître elle-même, rampante, toute enveloppée de voiles, elle-même toute enfermée...

Mentionnons enfin, en digression utile, que ce symbolisme des sacs, cette fois lourds et innombrables, forme la structure même de toutes les scènes des deuxième et troisième actes de *Die Walküre*, actuellement mise en scène à l'Opéra de Paris par Klaus-Michaël Grüber : ces sacs de sables forment le sol, s'élèvent en pyramides peut-être refermées sur des mystères absents...

Les longs manteaux des frères d'Elvire annoncent ceux des dieux. La présence de figurants attirés par P. Chéreau au premier acte de *Die Walküre* chez Hunding, où les mises en scène habituelles donnent à la solitude des trois êtres une irremplaçable efficacité dramaturgique, hante déjà presque continuellement la base des tréteaux ou du podium sur lesquels P. Chéreau, également alors hors de toute indication de Molière, conçoit son *Dom Juan* pour une signification analogue, chaque fois, d'un prolétariat asservi et docile : cette signification, cette présence, qui, dans la *Tétralogie* se prolongera vers le *Götterdämmerung* dans le remplacement des guerriers de Hagen en une masse prolétarienne confuse, bouleverse totalement, nous le redirons sans doute, *l'idée fondamentale* (4) wagnérienne de cette scène, plus que, certainement, elle avait modifié la pensée molièresque. Car si Dom Juan asservissant Sganarelle pouvait s'attribuer aussi, prolongement naturel de cette puissance, « une clientèle d'hommes de man » et jouer « au-dessus d'une espèce de sous-prolétariat indifférencié » (5), rien chez Hunding n'autorise la puissance sourde que lui accorde P. Chéreau sur tout

(4) Nous empruntons ici une expression-clef de l'esthétique théâtrale de Svoboda.

(5) Gilles Sandier, La mise en scène de Patrice Chéreau pour *Dom Juan*, dans l'avant-scène, *Dom Juan* de Molière, 1er sept. 1976, auquel nous empruntons nos références sur cette réalisation. On consultera aussi : *Don Juan, Analyse d'un Mythe*, 2 volumes, publiés par *Obliques*, Les Pilles, 2610 Nyons (1974).

un groupe et la complicité servile de celui-ci. La critique peut s'égarer à ce propos, qui, devant cette compagnie de sombre haine peuplant la scène, y admire une « tension insoutenable » (6) dont s'exalterait la beauté de l'affrontement des véritables personnages wagnériens ; le déséquilibre flagrant qui fait s'opposer Siegmund, et tacitement Sieglinde, à toute une collectivité de *classe*, donc d'une concentration de volontés mues par l'intérêt commun, quand le texte wagnérien retenait au-dehors, au loin dans l'imprécision d'une nature à l'hostilité de laquelle il participait et, à la fois, il était soumis, la présence d'un *Clan*, aux liens instinctifs et ancestraux autrement profonds dans lequel Hunding n'a aucune priorité, fait basculer l'essence de tout cet acte : le drame *musical*, ce drame à *trois voix* tendues par l'orchestre, est renié, détruit, au profit du seul théâtral, d'un théâtre d'ombres muettes, à ceci près que P. Chéreau assigne à certaines des jeux un peu puérils de faux chuchotements et conciliabules simulés ! Nous ne sommes plus participants de la seule tension lyrique et dynamisés par l'équilibre de ces voix, prêt à se rompre entre deux êtres rivaux autour d'une Sieglinde déchirée, mais simples témoins de la mise en place d'un banal règlement de comptes au théâtre du Boulevard du Crime du XIX[e] siècle. Effet sans doute voulu au mépris de ses conséquences : dans un tel climat, Siegmund n'est plus l'hôte sacré que reconnaît tout de même ou prétend accepter Hunding, mais un otage et l'incohérence est grande que, cerné comme il fut, guetté ensuite par conséquent, Siegmund puisse clamer sa passion, conquérir Sieglinde et s'enfuir comme si le breuvage magique de sommeil avait été versé à tous. Ajoutons que la tradition de l'hôte sacré, respectée à peu près au cours des âges, a précisément disparu avec l'ère industrielle qui est celle de cette scénographie, qu'elle n'est donc pas crédible ici. Pour reveiir, *malgré tout*, à la seule tension lyrique de la troisième scène entre Siegmund et Sieglinde demeurés apparemment seuls, P. Chéreau semble contraint, nouvelle erreur il est vrai, à surenchérir, selon une de ses tendances théâtrales constantes, la pure expression lyrique des chanteurs, d'une gestuelle érotique fébrile néfaste sans doute au chant lui-même, à la libre vocalité corporelle des interprètes. Il dénonce peut-être ainsi que, ne recevant la sensualité lyrique du moment que par le texte littéraire et non dans la partition elle-même, il tente « logiquement » de l'imposer à des *spectateurs*, estimés par lui aussi rebelles, qui, nul wagnérien ne me démentira, ressentent au contraire, comme *auditeurs*, trop violemment inutiles et dérisoires de la musique seule cette passion des corps, pour ne pas trouver de tels jeux scéniques.

Au cours du premier acte de *Siegfried*, Mime, menacé dans son repaire, sa tête livrée par Wotan à celui qui, ignorant toute peur, reforgera le glaive Notung, veut fuir et fait surgir d'un geste brusque de prestidigitateur, une simple valise de voyage, effet insolite et provocant, rendu, il est vrai, irrésistible à Bayreuth par le jeu de Heinz Zednik. Dans un contexte autre, mais profondément semblable, — la révélation de la mort de son maître Dom Juan, et donc de la fragilité et de l'impuissance qu'il ne soupçonnait sans doute pas, Sgnanarelle ainsi libre mais désemparé d'abord et menacé, prenait aussi sa valise pour fuir ou, comme son maître, conquérir. Plus tard, selon une suggestion toute wagnérienne d'ailleurs, Mime fait apparaître tout aussi soudainement une échelle-escabeau des plus inattendues pour s'y jucher à la fin de la scène de la forge ; P. Chéreau l'avait déjà exactement utilisée en quelques scènes de *Dom Juan*, d'abord pour les figurants qu'il chargeait de terminer le mausolée du Commandeur (que P. Chéreau faisait étrangement descendre inachevé des cintres, un peu comme, quelques instants avant ce jeu de scène de Mime, Wotan a fait apparaître en pleine forêt un curieux dispositif de forge dont nous reparlerons...) ; cette échelle-escabeau ré-apparaissait à la dernière scène après la mort de Dom Juan, instant qui réunissait donc les deux objets que nous venons de voir attribuer à Mime. Ici encore, ces quelques faits et objets surprenants, d'un impact voulu sur le spectateur et donc lourds de signification au moins immédiate, visuelle, inviteraient à reconnaître au personnage de Mime ce qui fut autrefois déclaré du Sgnanarelle de P. Chéreau : « des pirouettes d'un clown ivre », cependant qu'on le voyait aussi comme un « pantin lyrique et tragiquement bouffon, clown rossé, dépossédé, délirant mais lucide, échine souple mais sans pardon » (7) à propos de qui la critique évoquait des rôles du cinéma, tous en effet des victimes pitoyables, vaincues. Toute la fin de la troisième scène de cet acte I de *Siegfried* à partir du moment où Mime compose son breuvage somnifère qui l'aiderait à tuer Siegfried est ainsi un emprunt au monde du délire clownesque le plus débridé, plus encore que le jeu de Sganarelle et sans apitoiement possible. Une nouvelle fois le grand talent, vocal et scénique de Heinz Zednik, rendit supportable les gestes, sauva la scène d'un grotesque involontaire.

Car l'erreur est évidente... Non seulement Mime ne peut rien revêtir du pantin tragique, mais si le texte littéraire peut introduire le rire et divertir aux dépens de Mime, redevenu, en apparence, d'une naïveté incontrôlée et trop enthousiaste de la solution qu'il a imaginée et fabriquée, la *voix* elle-même, une fois de plus, et une fois encore notre référence première, avertit le moindre musicien que Mime devient le double antagoniste de Siegfried ; et non pas un reflet bafoué, comme un Sganarelle, mais le revers démoniaque et angoissant de ce que représente ici Siegfried. La voix offre au dionysisme créateur de Siegfried, à son libre jeu onirique quasi initiatique, une contre-extase de basse origine, destructrice, une clameur de projet décisif. P. Chéreau semble oublier ici la véritable personnalité de Mime, son appartenance à la terrible idée fixe vivante des Nibelungs, d'un monde qu'il paraît par ailleurs vouloir rendre toujours imminent sur scène, à la surface de la Terre, ou du moins de son théâtre, nous le dirons, un monde d'où le rire est exclu, Alberich l'avouera à peu près, au cours de sa veille près de l'antre de Fafner ou près de son fils Hagen, et qui ne fera qu'une seule brève exception, et laquelle, et quel rire amer mêlant la satisfaction et la défaite, rire sans ivresse devant la

(6) Pierre Petit, Le Figaro, 27 juillet 1976.

(7) Gilles Sandier, L'Avant-scène... p. 23.

mort de Mime ! Emanations même des désirs obscurs de cette Terre en son revers manichéen maléfique, opposé à Erda, destructeurs éternels, nous savons tous, par l'Histoire récente, et puisque P. Chéreau veut en effet nous y attirer, aucune nation plus qu'une autre ne pouvant assumer ici le contre-privilège de nous en avoir donné sur ce point la lumière cruelle, que de telles figures de démence, animées comme Mime, par le double désir de destruction et de possession du Monde, ne rient pas, ne se livrent pas à de telles pitreries de tréteaux de foire.

La présence insolite de la Roue inquiète et surprend à de nombreux moments de la *Tétralogie*, sans que pourtant l'allusion à *l'Anneau* soit claire : dès la découverte de l'Or du Rhin, elle est présente, simple roue banale mais d'or également, abandonnée semble-t-il, parmi les objets que contemple Alberich puis au milieu d'engrenages immobiles (*Walküre*, Ier acte) ou en mouvement (*Siegfried*, Ier acte)... Dans la mise en scène de *Dom Juan* cette machinerie de « rouages, treuils, roues dentées, câbles et poulies », à laquelle se joint le symbolisme des roues de la charrette errante, est presque déjà identique à celle de la *Tétralogie* ; mieux, elle y trouve à peu près la même place, dans les portants latéraux qui encadrent la scène. Tout ce mécanisme, d'un symbolisme très appuyé dans le *Dom Juan*, où la « machine à jouer » devient « machine à tuer » les libertins, nous a semblé d'un rôle beaucoup plus anodin dans la scénographie de *l'Anneau* et donc une redite faible, quelque peu arbitraire. Il est vrai que nous devrions en élargir la présence en tenant compte de tous les mouvements de rotation introduits dans le décor : au début de l'acte II de *Walküre* dans la salle où Wotan appelle Brunnhilde, le mouvement planétaire du globe pendulaire, qui tient à la fois du gyrostat et de l'ellipsographe, le mouvement du long cylindre hydraulique du barrage sur le Rhin et même le va-et-vient mécanique du dragon Fafner pivotant sans nulle fantaisie sur lui-même dans son combat contre Siegfried... Toute cette scénographie des mouvements d'objets par lesquels P. Chéreau tente de dénoncer le faux merveilleux par l'intervention, visible ou suggérée, de l'homme et même du machiniste, est dans la *Tétralogie* un parti-pris de redite des procédés de *Dom Juan* : de même que les mécanismes du surnaturel étaient démontés, quand par exemple les deux statues, dédoublées, du Commandeur, étaient actionnées visiblement par les figurants à l'aide de filins, comme d'immenses pantins ou le jaquemart de Venise sonnant les heures, pour tuer le libertin, nous retrouvons parmi les changements à vue du décor de plusieurs scènes de *l'Anneau*, cette présence de machinistes, visibles dans l'ombre, devinés, parfois peut-être davantage, par maladresse, qu'il était prévu, dans les scènes de la forêt et des arbres en mouvements des premier et deuxième actes de *Siegfried* ; au même principe commun aux deux œuvres s'ajoute le parti-pris de coulisses parfois trop visibles, tous procédés par lesquels P. Chéreau sur-théâtralise la scène dirait-on et dans une démarche refusant l'irrationnel, l'inexplicable, le surhumain.

A cette théâtralisation extrême répond encore dans les deux scénographies le parti pris de redoubler le cadre de scène de longs pilastres plats latéraux ré-accentuant l'intention théâtrale, la suggestion même d'un théâtre dans le théâtre. L'effet est plus certain encore quand, sinon dans toute la *Tétralogie*, nous retrouvons au moins fréquemment le même podium que celui de *Dom Juan*, ou plutôt la tentation constante d'en suggérer un ; une manière de plancher grillagé d'avant-scère plusieurs fois ouvert et creusé en fosse frontale ou en arrière-plan : dès la scène initiale de *Rheingold* et au début de l'acte III de *Götterdämmerung*, d'où surgit d'abord Alberich, où évoluent dans le bassin desséché du barrage les filles du Rhin qui tentent en vain Siegfried ; au Nibelheim où se creuse encore un tel fossé pour les métamorphoses d'Alberich ; pour tout le premier acte de *Siegfried* où tel un large retranchement figure ainsi l'antre ou plutôt l'atelier de Mime ; les arrière-plans en contrebas des deuxième et quatrième tableaux de *Rheingold*, des scènes entre Wotan et Erda, Siegfried et Wotan. Pontons et passerelles servent aussi, en fait, plusieurs fois, de tréteaux au-dessus du plan de scène : aux deuxième et quatrième tableaux de *Rheingold* encore, au troisième acte de *Götterdämmerung*...

L'intention signifiante de ce niveau de scène grillagé, de ce treillis métallique n'est autre sans doute, au-delà des facilités techniques qu'il procure (fumées, vapeurs, flammes...) qu'un symbole de transparence, de communication permanente avec le monde d'en bas, le monde d'en dessous, l'image d'un monde troué, transpercé au-dessus des sous-terre, vue par eux, démasqué par eux, guetté, hanté par leur présence nibelungienne. Cette imminence constante des Nibelungs jouerait ainsi le même rôle que celui du peuple, ceux d'en bas, du sous-sol que P. Chéreau fait vivre sous les tréteaux de son *Dom Juan* et parfois, nous l'avons dit, participer à ces mécanismes scéniques qui réduisent au réel explicable les impacts surnaturels auxquels Molière selon le metteur en scène s'obligea à sacrifier encore, le reproche étant ainsi redit à Wagner de s'y être fourvoyé deux siècles après lui, quand l'ère industrielle et scientifique aurait dû l'en dissuader ; on saisit donc plus clairement le jeu en apparence presque fortuit des rouages, mais P. Chéreau efface ainsi de ses intentions la question angoissée de Wotan à Erda : comment arrêter la Roue du Monde, et le pouvoir des Nornes ?

L'idée de P. Chéreau, commune aux deux œuvres, ne serait pas mauvaise, mais elle a tout de même le désavantage de la redite un peu systématique et vaine et une fois encore du transfert maladroit. Dans le *Dom Juan* ce peuple vit sous les tréteaux d'une société : *Au pied de ce tréteau, au ras du sol, sur le devant de la scène, couché sur la paille, tout un peuple en haillons, une espèce de sous-prolétariat indifférencié ; des gueux vêtus de molleton qui semblent à la fois des moujiks et des paysans de La Bruyère, tels que les ont peints les frères Le Nain, esclaves en loques que la terre ne nourrit pas, bref, comme les appelle Dostoïevski, « ceux d'en bas », « ceux du sous-sol » ; ce peuple misérable qui n'apparaît pas dans la pièce de Molière, ce peuple qui n'a pas la parole, qui n'est pas encore devenu « historique »,*

mais qui bientôt va être le moteur de l'Histoire, (8). *comme il est, ici, indispensable au fonctionnement du spectacle.*

Or dans la *Tétralogie*, le peuple nibelung existe réellement mais selon un rôle tout opposé ; il peut bien être, lui aussi en esclavage, son asservissement ne vient que de l'un d'entre eux et d'un acte qui s'est vraiment déroulé dans le temps de l'intrigue, et tous sont, non pas une banale société et celle-ci n'est pas seulement vaincue, mais, rivale de celle des dieux, la puissance même de la Terre maléfique, l'émanation, non de circonstances historiques banales, mais de la Matière même d'un Monde autrement terrible, dont les leitsmotive parcourent implacablement toute l'Aventure. Nous accorderons donc que la scène de Wolfgang Wagner, suspendue en porte-à-faux, en déséquilibre figé sur une vie cosmique de *matière noire*, si nous pouvons écrire cette double contradiction, avait un effet de menace beaucoup plus certaine, sans que le surnaturel, que P. Chéreau refuse tant, fût nécessairement invoqué, le pouvoir de la Matière même de ce Monde suffisant à hanter chaque geste accompli sur cette scène en perdition.

Nous citerons encore une étrange dévalorisation de certains volumes scéniques dans les deux scénographies : le Walhalla, aussi bien qu'un édifice allongé, bas sur la rive opposée du fleuve canalisé dans le décor des Gibichungs, rappel vénitien assez apparent, s'offrent en dimensions contraintes, presque dérisoires à l'égard de notre attente visuelle ; le roc de Brunnhilde lui-même, qui n'est ni la montagne, ni son sommet, ni le tertre des indications de scène wagnériennes, garde, dans un refus de la grandeur attendue, du grandiose habituel, cet aspect d'une présence à la fois puissante et limitée à un espace de proximité tangible, à des références de proportions humaines, corporelles, et comme d'un mausolée hasardeux au-dessus du domaine des morts et du cimetière. L'effet nous paraîtrait le même dans le *Dom Juan* quand P. Chéreau et R. Peduzzi donnaient au fond de scène un lointain fixe, en réalité très proche, de quatre façades du XVII[e] siècle séparant des perspectives palladiennes rigoureuses trouvant leur foyer au cœur de la scène ; au-delà des personnages, qui se grandissaient parfois singulièrement du contraste, cette esquisse de ville imaginaire restreignait son emprise. Nous reconnaissons volontiers, au moins aux apparitions du Walhalla, une intention intéressante de n'être qu'une simple utopie, maquette d'architecte posée comme en un bureau d'études, au fond du décor sur une butte de bonne fabrique sans nul véritable effet de lointain, et donc de témoigner que, burg des dieux, il n'est pourtant, même achevé, qu'un rêve, dont le seul projet leur serait consenti. Dans le décor des Gibichungs, nous ne voudrions pas prétendre une maladresse scénique de perspective et de proportions, même si l'intention reste obscure, qui s'éclairerait peut-être du précédent *Dom Juan* : entre la ville urbanisée (notre pléonasme est volontaire), officielle, géométrique, et le héros lui-même, l'incommunicabilité est essentielle... Le monde des Gibichungs est la limite extrême de l'aventure de *l'Anneau* et, de leur grande terrasse sous portique à l'italienne, l'au-delà du Rhin mythique est inaccessible ; l'anneau en retrouvera les eaux, Hagen y anéantira la race des nibelungs et les filles du fleuve en renouvellent leur éternité...

(8) G. Sandier... p. 23.

Telle attitude, très belle, de Brunnhilde, immense draperie blanche noyée de ses cheveux, oppressée par le bras de Siegfried-Gunther dans le *Crépuscule* est aussi celle d'Elvire, abîmée de souffrances et d'hystérie contre sa nourrice. Ici encore, nous pressentirions l'unité d'intention : dans la scène d'Elvire, P. Chéreau réalise un paroxysme sadique déchaîné, dont Elvire « se roule aux pieds de ce tortionnaire haï et adoré à la fois » (9), crise extrême qui, le séducteur ayant fui, se décharge en la seule présence de la nourrice, simple figurante. Haï et adoré... Dom Juan est pour Elvire un personnage double, comme Siegfried sur ce roc des Walkyries est à la fois héros des Walsüngs adoré de Brunnhilde et masque gibichung, contre qui elle se révolte, et nous avons montré, par analyse musicale, sur quelle frange d'inconscience et de conscience surréaliste se situait cette ambivalence pour les deux partenaires (10). En quelques instants de cette scène paroxystique, la transposition réalisée par P. Chéreau entre le monde d'Elvire et le monde de Brunnhilde donne alors sur ce haut-lieu une admirable tension et confère à Siegfried un caractère hallucinant de Double.

De ces quelques comparaisons entre les deux scénographies, nous retiendrons trois constantes sur lesquelles la tentative de Bayreuth devrait être jugée :

— Les redites par lesquelles le metteur en scène s'imite lui-même d'une œuvre à l'autre sont nombreuses, immédiates, transférées mais rarement transposées ou transgressées.

— Elles sont parfois responsables d'erreurs ou du moins de dérogations, graves surtout si elles sont involontaires, ou de contresens à ce que nous croyons être la vérité de *l'Anneau* et même contraires au désir que nous pourrions pressentir de principes communs assumant les significations des deux œuvres.

— Ces transferts visuels et plastiques immédiats, privés par l'attitude du metteur en scène de l'appel de métamorphose de la musique, risquent de bouleverser l'équilibre établi par Wagner entre les indications scéniques ou suggestions que contient le texte littéraire, et le Jeu musical entre l'interprète vocal et son orchestre qui est le fondement même de la dramaturgie.

(à suivre)

(9) L'Avant-scène, commentaire de la réalisation scénique, p. 37.
(10) Dans *Imaginaire et Utopie*, I. *Wagner*, p. 168-173. Dans notre article du mois de décembre, quelques erreurs typographiques se sont glissées ; elles ont été rectifiées dans un *Errata* du numéro de janvier, p. 33/153.

A TOUS LES ENSEIGNANTS D'EDUCATION MUSICALE, AGREGES, CERTIFIES ET ASSIMILES

Grâce à l'obligeance de « L'Education Musicale », vous avez pu lire en bonne place le mois dernier un article relatif aux maxima de service, *imposés par un décret récent aux Professeurs d'Education Musicale (17 heures pour les Agrégés, 20 pour les Certifiés).*

Si nous nous adressons une fois de plus à vous, c'est pour faire le point sur la situation actuelle, qui est très grave pour nous tous, en vous indiquant les faits nouveaux survenus ces dernières semaines, et surtout pour vous faire sentir à quel point chacun de vous, agrégé, certifié, ou assimilé, est concerné par la lutte que nous avons entreprise: il ne fait aucun doute en effet qu'un succès est possible dans l'état actuel des choses, et que satisfaction peut être donnée à nos revendications, à la seule condition que chacun d'entre vous veuille bien nous y aider personnellement.

Sachez donc qu'après la parution du décret (20 octobre 1976), nous avions légalement 2 mois pour intenter une action, et qu'un certain nombre d'entre nous a pu, selon les normes juridiques, déposer dès le 10 décembre un recours gracieux au Cabinet du Ministre *(C'est ainsi qu'il faut procéder lorsqu'il s'agit d'un décret).*

Mais, si aucune suite favorable n'était donnée à cette démarche avant le 15 avril, ce qui est malheureusement fort vraisemblable, il serait nécessaire à ce moment-là d'exercer un recours contentieux devant le Conseil d'Etat.

Pourquoi ce recours ? D'abord, parce que c'est la seule forme efficace d'action contre un décret contraire au principe du Droit Français de l'égalité des citoyens devant les charges publiques (Cf., arrêts du Conseil d'Etat du 20 avril 1960 et du 25 avril 1967). D'autre part, parce que ce décret est rétroactif au regard de la règle de non-rétroactivité des actes administratifs (Cf., arrêt du Conseil d'Etat du 18 janvier 1967).

Afin d'engager le 15 avril prochain ce recours contentieux, nous avons décidé de créer une Association des Professeurs Agrégés des Disciplines Artistiques (A.P.A.D.A.), *conformément à la loi de 1901. Les statuts en ont été déposés à la Préfecture de Police, et ce sont les membres du bureau de cette Association qui s'adressent à vous aujourd'hui.*

Pourquoi une Association ? Parce que ni les Syndicats, ni la Société des Agrégés n'ont voulu se charger d'une telle démarche juridique, *qui à nos yeux reste la seule valable. Mais surtout, pour présenter un tel recours, un avocat est absolument indispensable, et la provision que nous lui devrons, jointe aux frais administratifs annexes, va aboutir à un total qui sera de l'ordre d'un demi-million d'anciens francs. Voilà pourquoi le fait pour chacun d'entre vous de faire partie de cette Association nous permettra financièrement d'entreprendre ce combat au plus haut niveau, et plaidera mieux votre cause que n'importe quelle lutte isolée. Dans cette optique, et afin d'avoir en caisse une somme suffisante, nous avons fixé la cotisation donnant droit au titre de Membre de l'Association à 100 francs pour les Agrégés et 50 francs pour les Certifiés.*

Les chèques bancaires barrés ou les chèques postaux 3 volets sans indication de N° de CCP, libellés à l'ordre de l'Association (A.P.A.D.A.), devront parvenir à la trésorière, Mme Guillard, 5, rue Fournier, 92110 Clichy, *au plus tard à la fin du mois de* février. *L'excédent, s'il existe, servira bien évidemment à continuer à défendre les intérêts de notre Corporation, conformément aux statuts de l'Association.*

Si vous êtes Certifié, peut-être pensez-vous qu'une telle démarche ne vous concerne pas. Détrompez-vous, car M. Pénard, Conseiller technique au Cabinet du Ministre, que nous avons rencontré le 8 décembre, nous a clairement fait comprendre que le problème des maxima de service des Agrégés n'était pas dissoluble de celui des Certifiés. *Il y a en effet toujours eu 3 heures de différence entre le maximum des uns et des autres dans les autres matières. En réalité, c'est à la création du nouveau C.A.P.E.S. de Musique qu'il aurait fallu réagir, mais il n'est pas trop tard pour le faire. Croyez-nous :* de l'adhésion de tous dépend notre succès...

Nous savons qu'un effort financier est toujours difficile en cette période. Nous comptons néanmoins sur la compréhension de tous et, de toute façon si vous ne pouvez pas verser la somme indiquée, faites signer par le plus grand nombre de collègues une pétition avec vos nom, fonction, établissement et signature, et faites la parvenir à Mme Guillard. Chacun de nous est en mesure de recueillir des dizaines de signatures; les collègues de toutes matières sont en effet concernés autant que nous : *la mesure qui nous frappe aujourd'hui pourrait bien faire jurisprudence et les atteindre demain... Cette pétition peut être pour nous d'un grand poids, le jour venu !*

D'avance, merci, et à bientôt pour d'autres informations.

Les membres du bureau de l'A.P.A.D.A. : Jacques ALLIN, Président, Yves FERRATON, Vice-Président, Annie GUILLARD, Trésorière, Huguette CALMEL, Secrétaire.

EXAMENS ET CONCOURS

Epreuves Bac. A6, Session 1976

FINALE.

HAYDN

Vif, gai, spirituel.

132 = ♩

Allegramente

cresc.

(voir page 12/168 : texte analyse harmonique)

SOLFÈGE

♩. = 57

Chant
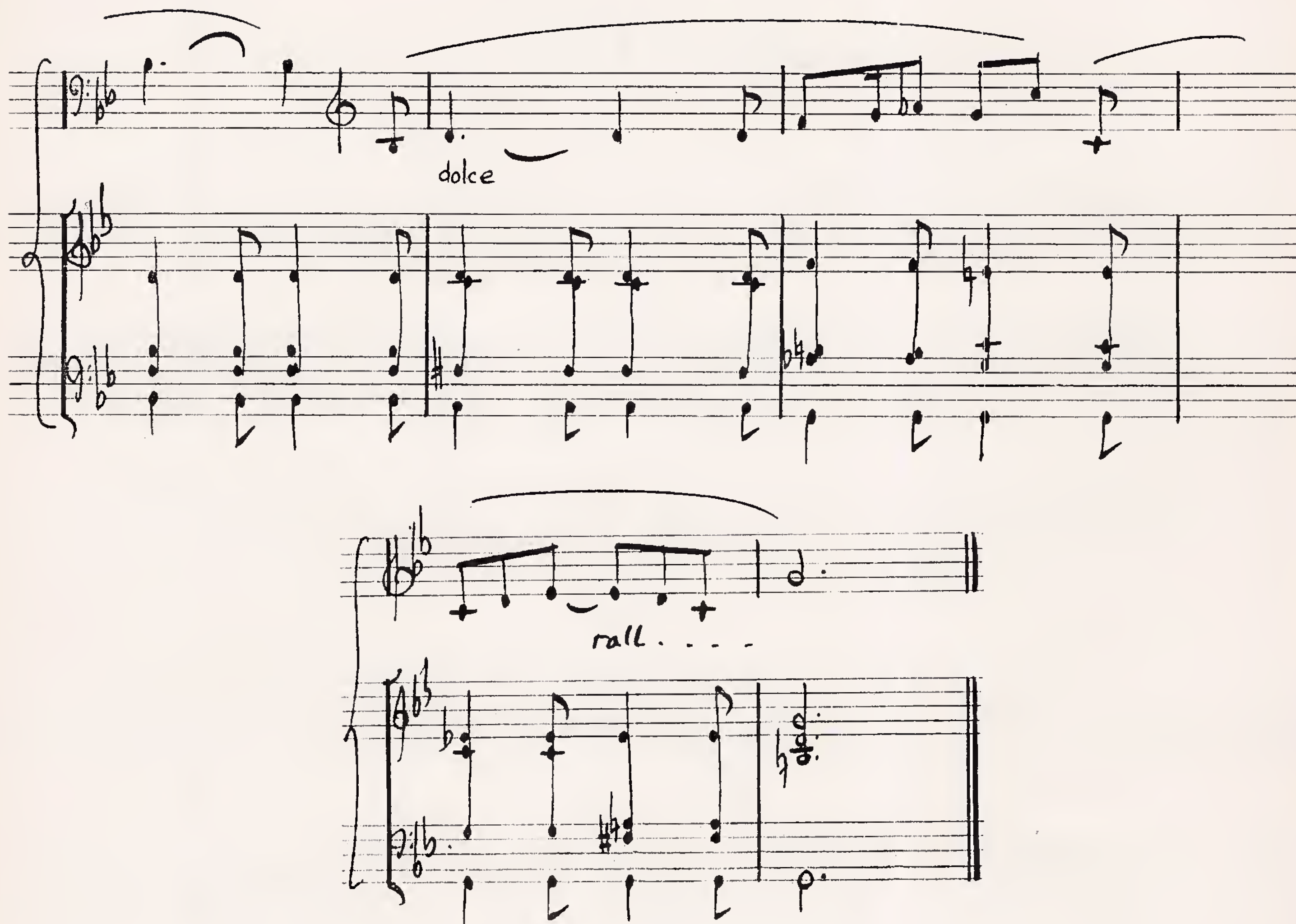
Piano

p

pp

mf

f



Le commentaire ET *l'analyse harmonique sont obligatoires*

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE

(*sur 10 points*)

ROSSINI, *Air de la calomnie*, extrait du *Barbier de Séville* (version française, partition chant et piano, édition Philippo).

« La partie orchestrale est réduite pour piano dans cette partition. »

1° Relevez les thèmes principaux de cet air en précisant leur caractère et leur tonalité. Indiquez le plan.

2° Après avoir défini le sujet traité dans cet extrait, vous montrerez à l'aide d'exemples précis, puisés dans la partie vocale et l'accompagnement, le rôle descriptif de la musique.

3° Par quoi, selon vous, est réalisée la réussite de ce passage ?

4° Citez d'autres œuvres du répertoire lyrique (œuvres théâtrales) du XIXe siècle. Vous prendrez, si possible, des exemples illustrant des tendances différentes.

B. ANALYSE HARMONIQUE (*sur 10 points*)

HAYDN, *Sonate pour piano n° 6*, finale (édition Durand).

1° Quelle est la tonalité de ce morceau ?
Quelle remarque pouvez-vous faire sur le mode ?

2° Relevez les modulations essentielles contenues dans cette page, (précisez le numéro de la mesure).

3° Précisez la nature des cadences situées :
a. Entre les mesures 22 et 23 ;
b. Entre les mesures 26 et 27 ;
c. Entre le 1er temps et la première moitié du 2e temps de la mesure 35.

4° Indiquez la nature des accords situés sur :
— le 1er temps de la mesure 12 ;
— le 2e temps de la mesure 22 ;
— le 1er temps de la mesure 27.

(à suivre)

STAGES DIVERS

Sous le patronage du Secrétariat d'Etat à la Culture, **Méthode Willems :** depuis le 6 janvier jusqu'au 17 avril : Méthodes Musicales Actives de Lyon, IMMAL, 8, rue du Plâtre 690002 LYON

Methodes Willems

STRASBOURG, 19 février, 19 mars, 10 avril : Plus une semaine intensive du 7 au 12 février. ADOPSED, 21, rue de l'Observatoire, 67000 STRASBOURG.

METZ, 26 et 27 février, 26 et 27 mars : Association Internationale d'Education Musicale Willems, 1, avenue Henri-II, le Ban-St-Martin, 57000 METZ

TOULOUSE, 2 février, 2 mars, 13 avril : Formation Willems. Secrétariat d'Etat à la Culture de Toulouse, 31000 TOULOUSE.

PARIS, 13 février, 13 mars, 24 avril : Certificat Willems.

EVREUX, 12 février : Première année du certificat Willems (le samedi). Mme Claude FEFFER, 8, rue Arsène-Meunier, 27000 EVREUX. Tél. : 33-06-91.

CHATEAUROUX : Cours de formation. Mme Jeannine TAUVERON, Lycée Pierre et Marie Curie, rue Curie, 36000 CHATEAUROUX.

LYON, 14 au 18 février : Stage organisé par la Fédération des Œuvres Laïques du Rhône. F.O.L. de Lyon.

ALBI, 28 mars au 2 avril : F.O.L. d'Albi.

Ecoles Maternelles

14 au 18 février : Stage pour les enseignants en Maternelles. Centre Musical « A Cœur Joie », avenue César-Geoffray, 84110 VAISON-LA-ROMAINE. Tél. : 36-00-78.

Chant et Direction chorale

2 au 11 avril : Stage de chant, de danse et d'activités musicales. CEMEA, 55, rue Saint-Placide, 75279 PARIS CEDEX 06. Tél. : 544-38-59.

2 au 10 avril, 30 mars au 6 avril : Stage de direction chorale, tous niveaux. Le THIL : stage de culture vocale. Centre musical « A Cœur Joie », avenue César-Geoffray, 84110 VAISON-LA-ROMAINE. Tél. : 36-00-78.

Expression corporelle

2 au 11 avril : Danse (le lieu où se déroulera ce stage reste à fixer). CEMEA, 55, rue Saint-Placide, 75279 PARIS CEDEX 06. Tél. : 544-38-59.

29 mars au 5 avril : Stage de solfège et de rythmique, Dalcroze. Centre Musical « A Cœur Joie », avenue César-Geoffray, 84110 VAISON-LA-ROMAINE. Tél. 36-00-78.

Chant et direction chorale

PARIS, depuis le 20 octobre 1976 : Stage d'ensemble vocal, direction Stéphane Caillat. Institut Catholique de Paris, 21, rue d'Assas, 75270 PARIS CEDEX 06. Tél. : 222-41-80 poste 391.

Instruments

Tous les vendredis : stage d'ensemble instrumental. Institut Catholique de Paris, 21, rue d'Assas, 75270 PARIS CEDEX 06. Tél. : 222-41-80 poste 391.

STRASBOURG, depuis le 4 novembre : guitare classique, débutants et perfectionnement. MUSIQUE ET CULTURE, 15, rue Hechner, 67000 STRASBOURG.

STRASBOURG, depuis le 10 novembre : flûte à bec.

Divers

CREPS-DE-MONTRY, 11 au 16 avril : Stage de perfectionnement pour l'obtention du Brevet d'aptitude aux fonctions d'animateur de centre de vacances, spécialité musique. Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France, 2, place du Général-Leclerc, 94130 NOGENT-SUR-MARNE. Tél. : 873-06-72.

PARIS, depuis le 11 octobre : Stage d'animation liturgique. Institut Catholique de Paris, 21, rue d'Assas, 75270 PARIS CEDEX 06. Tél. : 222-41-80, poste 391.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

LES ONDES MARTENOT (2)

Les Ondes Martenot sont dues à l'ingénieur français Maurice MARTENOT (né à Paris en 1898). L'appareil fut présenté pour la première fois en 1928 et a subi plusieurs modifications par la suite. Le principe repose sur les corpuscules à oscillations variables d'une lampe radio : les battements sont possibles à partir de deux par seconde jusqu'à l'infini, c'est-à-dire des infra-sons aux ultra-sons. Le clavier permet de jouer une courbe mélodique en paliers, comme avec le piano, mais un ruban muni d'un anneau, en glissant le long du clavier, donne la possibilité d'obtenir un mouvement continu d'un son à l'autre, comme avec le violon. A la fréquence fondamentale s'ajoutent à volonté les harmoniques nécessaires pour obtenir des timbres différents, grâce à un boitier muni de boutons. Les jeux staccato, coulé et vibrato sont réalisables. La grande délicatesse de touché permet au ruban les intervalles inférieurs au demi-ton. Enfin la palme ajoute au haut-parleur les sonorités par résonance de ses cordes et procure un phénomène d'écho comme dans une cathédrale. Ajoutons que l'appareil est monophonique.

Les ressources nouvelles apportées à l'expression musicale par les Ondes Martenot font de cet instrument électronique l'une des principales découvertes de la lutherie du XXe siècle.

Alain LIEUZE.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée. **L'Education Musicale,** « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Roger Viollet.

FRANZ LISZT (1811-1886)

LÉGENDE DE SAINT FRANÇOIS-DE-PAULE MARCHANT SUR LES FLOTS

par Jean MAILLARD
Professeur au Lycée François-I[er] (Fontainebleau)

Partition
Editions Billaudot, Durand, Salabert, Heugel, Lemoine et diverses allemandes.

Discographie
Disque du Baccalauréat : 051-14150.

EMI LA VOIX DE SON MAITRE 33 ∅ 30 C 069-11664 g.u. : Aldo Ciccolini (avec la **Légende n° 1, Saint François d'Assise : La prédication aux oiseaux,** trois **Rêves d'amour** et les **Consolations).**

DG 2530 560 X st. : Wilhelm Kempf (avec la **Légende de Saint François d'Assise,** la **Seconde Année de Pélerinage,** extrait de **Venezia e Napoli**).

Bibliographie

HARASZTI (E.), **Franz Liszt,** Paris, Picard (1967).
ROSTAND (Cl.), **Liszt,** Paris, Le Seuil, Solfèges (1960).

GUT (S.), **Franz Liszt : Les éléments du langage musical,** Paris, Klincksieck (1967).

THOMAS-COELE (Renée), **Saint François de Paule marchant sur les flots,** L'Education musicale VII (1951), 40.

GÉNÉRALITÉS

A. - L'AUTEUR

La vie de Liszt est l'une des plus captivantes et des plus extraordinaires qu'on puisse rêver. Etre d'exception par ses dons prodigieux, sa sensibilité, son intelligence, sa culture, son charme, son élévation de pensée, sa générosité, sa fougue, son enthousiasme, il a vécu avec intensité une existence hors du commun, dans un monde romantique particulièrement brillant. Virtuose éblouissant, abbé à la morale religieuse tout à la fois mystique et tapageuse, lion romantique suscitant la passion, l'amour ou l'admiration, chef d'orchestre prêt à défendre toutes les justes causes, être foncièrement bon, tel nous apparaît ce compositeur qui fut l'ami dévoué — parfois au-delà des limites — enfin et surtout musicien génial, créateur et interprète, dont l'œuvre immense, qui comporte quelque douze cents numéros d'opus, va de la page de pure technique sans réelle musicalité aux œuvres les plus sublimes. Il semble qu'il ait vécu plusieurs existences simultanées tant son activité et son rayonnement furent grands. Lié d'amitié avec les plus grands de son temps : Balzac, Berlioz, Chopin, Hugo, Delacroix, Heine, Musset, Richard Wagner (qui devint le mari de sa fille Cosima), George Sand, ou Lamennais, dont le Christianisme libéral l'influença profondément.

Cette passionnante existence présente trois grandes phases. En premier lieu, la **jeunesse,** conditionnée par la carrière de virtuose. Né à Raiding en Hongrie le 22 octobre 1811, d'un père Hongrois de souche allemande et d'une mère autrichienne. Milieu musicien, il est passionné autant par les maîtres classiques que par la musique populaire, notamment celle des Tziganes. De 10 à 12 ans, il étudie le piano à Vienne avec Czerny, ainsi que la composition musicale avec Salieri. Il vient ensuite en France où l'accès du Conservatoire de Paris, fort réputé, lui est interdit parce qu'il est étranger. Il reprend des cours de composition avec Paër et Reicha. Agé de 14 ans, il fait représenter à l'Opéra une pièce en un acte, Don Sanche ou Le Château d'Amour, son seul essai de théâtre lyrique (peut-être parce que ce fut un échec !). En 1826 paraît la première version de ses **Etudes** pour piano. Il donne de nombreux concerts en France et ses leçons sont fort appréciées. Une idylle avec la jolie Caroline de Saint-Cricq (1828) s'achève par une séparation ordonnée par le père de la jeune fille. Crise religieuse de Liszt, qu'un prêtre déconseille formellement d'entrer en religion. Mort de son père. C'est la Révolution de 1830 qui va le tirer de son marasme. En hommage aux émeutiers lyonnais, il esquisse une **Symphonie révolutionnaire** qui constitue l'idée-mère de son poème symphonique **Héroïde funèbre** de 1854. Mêlé étroitement à la vie parisienne, il est l'idole des salons, où il brille par

par sa conversation enthousiaste et passionnée, et plus encore, par ses dons pianistiques. Bouleversé par la **Symphonie fantastique** de Berlioz (1830), il transcrit cette œuvre pour le piano. En 1834, il s'éprend de la belle et littéraire Marie d'Agoult (elle écrit sous le pseudonyme de Daniel Stern) à laquelle l'unira une passion qui durera jusqu'en 1840, et de laquelle naîtront trois enfants : Blandine (1835, future Madame Emile Ollivier), Cosima (1837, épouse du chef d'orchestre Hans von Bülow, puis de Richard Wagner) et Daniel (1839-1859). Après un séjour à Genève, le couple s'installe en Italie, puis Liszt reprend ses tournées triomphales dans toute l'Europe tournées souvent généreuses, tels les concerts donnés à Pesth en 1840 et 1846 au bénéfice de sinistrés des inondations du Danube. Conscient de son talent, il sait recevoir les applaudissements sans se laisser griser. Une incompatibilité de caractères — aussi entiers l'un que l'autre — entraîne la séparation du couple. Il obtient en 1842 le titre de Kappellmeister à Weimar : c'est là qu'il s'installe en 1848 avec la Princesse Sayn-Wittgenstein rencontrée en Ukraine.

La **seconde partie** de la vie de Liszt le voit abandonner la carrière de virtuose international. Installé à Weimar, il profite de sa position de Directeur de la Musique pour créer un foyer musical d'une activité intense, et de mettre en pratique sa belle et généreuse devise : **Aimer, comprendre, servir.** De 1848 à 1861, il va faire connaître et va diriger nombre d'œuvre nouvelles, de compositeurs aujourd'hui admirés mais alors contestés, notamment Richard Wagner qu'il va tirer de l'embarras et du dénuement au moment de son exil politique, et dont il crée le **Lohengrin** en 1851. Le style personnel de Liszt s'affermit durant cette période. Il révise ses nombreuses compositions pour le piano et en stabilise la transcendante technique. C'est à cette même époque et sous l'influence de son ami Berlioz qu'il conçoit le **poème symphonique,** genre de musique orchestrale destiné à commenter un texte littéraire, et dont Liszt nous a livré treize modèles de facture très libre (entre autres **Les Préludes, Mazeppa, Hungaria, Orphée...).** Son inspiration, conduite par une intense curiosité intellectuelle, par ses multiples lectures, se tourne aussi bien vers les visions de **La divine comédie** avec la **Dante-Symphonie,** que vers les élans de Goethe, avec la **Faust-Symphonie,** unissant toutes deux les chœurs à l'orchestre. Sous l'influence de la Princesse Sayn-Wittgenstein, un nouveau mysticisme s'empare de lui. Il tente de régulariser sa situation sentimentale, qui suscite de vives critiques, par un mariage qui s'avère impossible. Liszt voit là un signe de la rigueur céleste et sollicite alors son entrée dans les Ordres mineurs : il se fera désormais nommer **l'Abbé Liszt.**

La **troisième partie** de son existence sera partagée entre Budapest, Rome et Weimar. Sa pensée créatrice se dépouille progressivement. Tertiaire de l'Ordre de Saint-François, il tente de faire passer dans ses dernières œuvres l'ascétisme souhaité par le **Poverello.** C'est le retour à la simplicité du plain-chant discrètement harmonisé, comme dans certaines pages de ses oratorios (**Légende de Sainte Elisabeth de Hongrie, Christus...**). Mais son admiration pour Richard Wagner (laquelle le fait passer sur bien des différends), l'entraîne aussi vers la **« musique de l'Avenir »** et lui aliène certaines amitiés. C'est dans le sanctuaire wagnérien de Bayreuth, où il était venu entendre **Tristan** et **Parsifal,** qu'il mourut le 31 juillet 1886.

B - L'ŒUVRE

Elle compte quelque 1.200 numéros d'opus; on peut les répartir en trois grandes catégories, clavier, orchestre, musique religieuse.

1. Dans le répertoire pianistique se distinguent également trois orientations précises : pages de virtuosité, pièces pittoresques et répertoire de concert avec ou sans orchestre. Il peut y avoir fréquemment interpénétration. Notons les **Etudes d'exécution transcendante** (1838), parmi lesquelles la célèbre **Campanella, Les années de pélerinage** (1834-77), les deux **Concertos** pour piano et orchestre en mi bémol et en la (1849), la **Grande Sonate en si mineur** à la structure si intéressante (1853), les deux poèmes « pianistiques » que sont les **Légende Saint François d'Assise** et **de Saint François de Paule** (1863), **Les jeux d'eau de la Villa d'Este** (1877), les diverses versions de la **Méphisto-Valse,** avec ou sans orchestre, les **Fnataisies** de concert **paraphrases d'opéras** etc... Dix-neuf **rhapsodies hongroises.**

Liszt a bénéficié, comme ses grands comtemporains, des progrès spectaculaires de la facture pianistique dans les années 1820-1830 (entre autres **marteaux de feutre, double échappement, cadres métalliques...) :** sans elles, son œuvre ne peut se concevoir. Sa virtuosité souvent clinquante, pleine de panache, fait appel à des techniques étrangères au piano : imitation des effets et des coups d'archet d'un violoniste comme Paganini, notes rapides, dédoublées, traits fantastiques et étourdissants de volubilité, effets aquatiques, exploitation systématique de tous les registres du clavier. Plus qu'aucun autre, il est le créateur de la technique moderne du clavier et son influence sur des musiciens comme Ravel ou Bartok est considérable. Il ose le premier donner des concerts à lui seul, étant ainsi le créateur du **« récital ».**

Liszt a également composé pour l'orgue : un **concerto,** un grand **Prélude sur le nom de BACH,** une **Messe** et un **Requiem** notamment.

2. **Orchestre :** Treize poèmes symphoniques entre1848 et 1866, entre autres **Le Tasse, Les Préludes, Orphée, Mazeppa, Héroïde funèbre, Hungaria, Hamlet, Les Ideals** et le dernier, en 1882, **Du berceau à la tombe; Fantaisie hongroise** avec piano (1852); orchestration de certaines **Rhapsodies hongroises,** entre autres les **2**ᵉ et **15**ᵉ **(Marche de Rakockzy),** etc. Œuvres profanes pour chœur et orchestre : **Faust-Symphonie** (1860) et **Dante-Symphonie** (1866), **Prometheus** (1850), **A Beethoven** (1870), de nombreux chœurs a capella.

3. **Musique religieuse** (chœur et orchestre) :

4 messes (dont la **Messe de Gran,** 1855), **Requiem** (1868), des oratorios comme **La légende de Sainte Elisabeth de Hongrie** (1862), **Christus** (1867), **Les cloches de la cathédrale de Strasbourg** (1874), **Légende de Saint Christophe** (1875), **Via Crucis** (1875), **Légende de Sainte Cécile** (1876), **Cantique du Soleil de Saint François d'Assise** (1881); **Psaumes 23** (1862), **18** (1860) et **137** (1859), **Te Deum** (1859)...

4. Une seule œuvre dramatique : **Don Sanche** (1825).
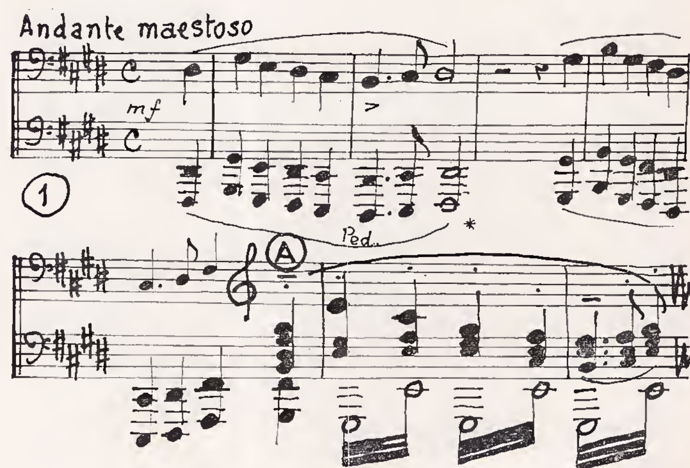
5. Nombreux écrits, témoignages, correspondance.

C - GENESE - SOURCES HAGIOGRAPHIQUES

C'est en 1861-1866, durant ses séjours à Rome, que Franz Liszt conçut et réalisa ses deux **Légendes** en hommage à ses saints patrons, François d'Assise **(Il Poverello,** « troubadour » mystique auteur des **Fioretti)** avec **La prédication aux Oiseaux** (Légende n° 1) et **François de Paule marchant sur les flots** (Légende n° 2).

L'Eglise exalte en François de Paule la foi profonde et l'extrême humilité. Fondateur d'un nouvel Ordre religieux, il donna à ses compagnons le nom de **Minimes,** c'est-à-dire « les plus petits » dans la Maison du Seigneur. Dieu exalte les humbles et conserve à ses côtés ceux qui, par le dénuement, suivent la voie misérable de son Fils venu sur terre.

Né à Paola en Calabre en 1416, il fonde le Couvent des Frères Minimes en 1465. Parmi divers miracles, on rapporte qu'il marcha sur les flots une première fois dans le Détroit de Messine, au grand effroi des marins qui assistèrent à ce prodige. En 1482, le Roi de France Louis XI voulut connaître ce religieux dont la renommée de piété et de sainteté était parvenue jusqu'à lui. Mais François se voit interdire l'accès des ports de Marseille et de Toulon où flotte le drapeau noir informant qu'un fléau, la peste, règne sur ces villes. Il parvient à aborder à Bormes où il guérit tous les pestiférés. Il souhaite alors partir pour Fréjus où sévit également le mal; mais l'équipage refuse de le rembarquer sur le vaisseau qui se tenait au large. C'est alors que s'accomplit une fois encore le miracle : étendant sa cape sur les flots, François et son compagnon, frère Nicolas d'Alesso, se rendent en marchant sur ce tapis flottant jusqu'au port de Fréjus. Accueillis par une jeune femme dans la ville désertée presque entièrement et dont les derniers habitants se sont barricadés dans leurs demeures, ils se rendent à l'église. Par sa fervente supplication, François obtient la guérison de toute la population et la certitude que le fléau ne frapperait plus jamais la ville. François de Paule se rendit ensuite à Plessis-lez-Tours où il assista Louis XI jusqu'à sa mort, survenue en 1483. Il resta dans ce pays, où il jouissait de l'attachement de toute la population, mais maintint le contact avec les habitants de Fréjus qui firent construire un monastère pour les Minimes. Il décéda le 2 avril 1507 à Plessis, âgé de 91 ans. A la demande de François Ier, un dossier de canonisation fut ouvert. Elle fut décrétée par le Pape Léon X en 1519. Saint François de Paule devint alors le patron de Fréjus, de la Calabre, et le protecteur de tous les marins. Ses reliques sont au Couvent de Paola et à Plessis; un grand sanctuaire-basilique a été édifié à Gênes pour les gens de mer. Chaque année à Fréjus a lieu une fête commémorative fixée primitivement au jour anniversaire, le 2 avril, repoussée ensuite au 3e dimanche après Pâques. Ces réjouissances concernent d'ailleurs toute la contrée : elles débutent souvent le vendredi et consistent en **bravades** et **pégoulades** (retraites aux flambeaux) avec musique, danses, jeux. Des hommes d'arme y prennent part, en souvenir des temps lointains d'insécurité où les Maures profitaient de l'allégresse des fêtes religieuses pour débarquer sur le littoral provençal et semer la terreur et piller à leur guise. Les cités les plus avisées maintenaient donc en permanence des troupes en état d'alerte. Au cœur de ces festivités se situe un jeu mimé qui met en présence un religieux Minime et une femme du pays (elle fut longtemps une descendante de la famille de l'héroïne) qui accueille le représentant de Saint François aux portes de la ville, puis le conduit vers l'église. Tout un dialogue s'établit entre eux dans la vieille langue provençale, retraçant les péripéties de ce miracle. Des marins, soldats, **chivau-frus** (chevau-légers) accompagnent, tirant des salves de mousquèterie. Signalons encore l'existence d'un musée à Tours, consacré à la vie de Saint François de Paule (1).



D. - ANALYSE DE L'ŒUVRE

Trois grandes parties sont aisément discernables en dépit de la fantaisie générale de la conception : I. de la mesure 1 à 99; II. de 100 à 139 **(Allegro maestoso e animato)**; III. de 140 **(Lento)** à la fin, mesure 170.

---

(1) Renseignements aimablement communiqués par les Responsables de la Bibliothèque Municipale de Fréjus et de la Direction des Services d'Archives Départementales du Var, auxquels j'exprime mes vifs remerciements.

Bibliographie complémentaire : Giuseppe ROBERTI, S. Francesco di Poala : Storia della sua vita, Rome (1915 rééd. 1963). Paul TERRIS, annales de Provence, 10 mai 1883, p. 273, ss.

Première partie (1-99).

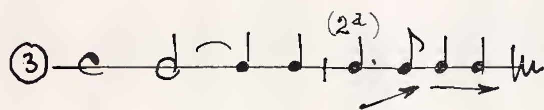
C'est la plus développée du triptyque. Elle se subdivise à son tour en trois sections :

a) En un mouvement majestueux, le thème du Saint apparaît esquissé en doubles octaves dans le grave du clavier, semblant se chercher, se modeler lui-même durant un bref prélude de six mesures, au cours duquel ce thème unique **(A)** s'élance — avec son anacrouse caractéristique — sur les divers degrés de l'accord de sixte du ton de Mi Majeur **(1)** :

Les deux premières présentations, entrecoupées d'un assez long silence, créent un climat insolite qui retient l'attention, en une incertitude tonale qui ne cesse qu'à la troisième entrée, où l'appui se fait sur la tonique. **(A)** est alors harmonisé et soutenu par une pédale de tonique en trémolo à la main gauche dans l'extrême grave. Il continue son ascension vers l'aigu, en harmonies verticales à la main droite, cherchant à se dégager de ce frémissement grave de la pédale, qui oscille comme l'élément marin animé de remous menaçants, comme la mouvante surface des flots : ce thème initial symbolise vraiment la marche calme et assurée de Saint François. Une transition s'opère à la mesure 16, dont le chromatisme entraîne vers la tonalité de Si Majeur avec l'apparition, mesure 17, d'un élément secondaire pratiquement fondé sur une sorte d'épitrite second (L B L L) consistant en une double cellule de deux mesures **(2)** :



Ces cellules, qui semblent lovées et contrariées dans leur difficile ascension, se présentent sur deux groupes de six mesures (17-22 et 25-30) séparés par deux mesures de transition enharmonique (23-24), la seconde mesure reprenant l'élément **(a)** de l'exemple **(2)** supra. **(3)** :



La main gauche grondant toujours dans le grave présente des motifs également symétriques (17-18 et 19-20; 21 et 22; 23 et 24; 25-26 et 27-28 avec des octaves). Cette symétrie par blocs se brise à la mesure 29, où n'est repris que le début du dernier élément : il enchaîne sur une descente toujours en octaves. Autre élément transitoire comparable aux mesures 23-24, mais à l'octave supérieure. Toutes ces progressions chromatiques aboutissent à la tonalité de Sol dièse mineur.

b) C'est là que débute, à la mesure 33, la seconde section, caractérisée par de rapides gammes chromatiques de la main gauche. Une nouvelle cel-

lule **(4)** dynamique progresse, accentuant la tension crééepar ce perpétuel chromatisme :



progression conjointe, vers l'aigu, de **(2 b)** sur quatre mesures, cependant qu'une même gamme chromatique répétée quatre fois en alternance à l'octave, est donnée par la main gauche, le tout en nuance piano. La seule brisure de ces gammes rapides consiste en un trait fulgurant qui occupe les mesures 38-39. C'est un arpège qui balaie le clavier du ré dièse1 au fa dièse 4, redescendant presque à la limite grave du piano. Les éléments se déchaînent, mais le miracle se confirme : au milieu des flots impétueux apparaît le calme et serein motif **(Il canto,** dit Liszt) dans le medium, à la main droite, **sempre marcato,** mesure 42. C'est la troisième section de ce volet initial. Nouvelle montée de **(A)** du grave au medium soutenue par les fluctuantes gammes de la main gauche, procédant toujours par éléments de deux mesures. L'harmonie s'appuie sur les « bons » degrés du ton principal : Mi majeur (I-II ou IV et V). Transition aux mesures 53-54 : le rythme large de la main droite reprend celui de la transition de la mesure 23 **(2 a),** mais la main gauche diffère : néanmoins retrouvons-nous là une subtilité enharmonique comparable, avec le passage de do dièse majeur (accord du 1er degré) entendu comme accord de Ré bémol, enchaînant sur l'accord parfait de Fa majeur.

c) S'étendant des mesures 55 à 59 : rien à l'armure, mais le chromatisme est prépondérant. C'est la section au cours de laquelle la virtuosité la plus étourdissante se donne libre cours. Elle s'ouvre par un vaste arpège ou déploiement d'harmonie sur l'accord parfait de Fa majeur. Telle une énorme vague qui roule, le flot harmonique s'étale sur tout le clavier du grave à l'aigu (55-56). Sur la note-pivot fa 1, ce flot se soulève à nouveau puis, aux mesures 59-60, élément transitoire **(2 a).** Nouvelle vague énorme roulant sur un déploiement de l'accord de Sol majeur (61-62). La note-pivot est maintenant sol 1, autour de laquelle se greffe une nouvelle progression (63-64). C'est alors que reparaît, au creux des flots qui semblent vouloir le submerger, et comme englouti dans l'harmonie, le motif de Saint François de Paule **(A 1)** se frayant une voie dans les accords compacts de la main gauche (64 et ss.). Les indications pour l'exécutant sont nombreuses : « Le tempo s'animant peu à peu mais pas trop », « moyennement fort », « thème plus marqué »; l'emploi de la pédale est constant. Mais la volonté de vaincre exprimée par ce motif obstiné, paraît dérisoire au sein des éléments déchaînés. La violence des lames, leurs coups de boutoir, sont pour Franz Liszt autant de prétextes à effets de virtuosité transcendante. Le motif initial **(1)** semble brisé par de rapides accords alternés par mouvement contraire

(73-75-77-79) et des fusées ascendantes de quatre notes (74-76-78), selon le procédé d'imbrication par groupes de deux mesures déjà remarqué. On notera au passage les facilités d'exécution (petites portées supplémentaires avec indication italienne **ossia** : ou bien) proposées par le compositeur. Nouvelle formule de « fusées » ou traits rapides ascendants (80 et ss.), plus étalées cette fois, et en figures de notes réelles, plus en petites notes. Ce sont des octaves en tierces mineures s'achevant par deux accords jaillissant dans l'aigu, telles des gerbes d'écume, des éclaboussements. Cette formule est répétée six fois (80-86). Puis les gammes chromatiques qui battent à l'octave aux deux mains et s'élancent comme un assaut furieux des flots, occupent les mesures 86 à 96 : d'abord une mesure de tierces mineures alternées (86) puis cinq mesures d'accords où dominent les sixtes, enfin six mesures d'octaves (92-97). Tout cet épisode fulgurant progresse, reflue, s'élance à nouveau impétueusement, semblant avoir définitivement triomphé de **(A 1)**. Deux mesures en accords plaqués (dont la basse reprend d'ailleurs un des éléments du thème initial **1**) assurent la transition avec la seconde partie.

Seconde partie (100-139).

Allegro maestoso e animato, cette seconde partie s'ouvre sur des triolets impérieux suivis d'une croche, rythme lancé un peu comme une fanfare (100-102), sur l'accord de septième de dominante de Mi majeur (nouvelle armure). C'est alors le triomphe du thème **(A),** qui apparaît en pleine lumière, harmonisé d'abord un peu à la manière d'un choral, homophoniquement, puis avec des éléments de triolets en syncope, qui répercutent deux fois chaque accord, conférant ainsi au thème une puissance souveraine. Les fanfares fusent, toujours plus altières (114-116-118-119) : la volonté de l'homme de Dieu semble dessiner comme une **aura** tout à l'entour : Saint François prend, au milieu des flots qu'il a vaincu, une dimension surnaturelle. Coups de ressac de droite et de gauche qui se confondent dans leur rythme avec les fanfares triomphales (114-119, 122, 124, 126-127). De grands accords entremêlés d'arpèges ascendants établissent entre l'homme et le ciel un échange de plus en plus puissant, dont la force souveraine s'affirme à chaque nouvelle modulation (134-137). Cette seconde partie prend fin avec un grand arpège de sol majeur aboutissant au Sol 6 dans le suraigu. La vision fantastique s'interrompt subitement. Un grand silence précède la troisième et dernière partie.

Troisième partie : Lento.

Il ne s'agit plus ici de continuer le style descriptif dont les effets spectaculaires viennent d'être multipliés. Le compositeur nous invite à méditer sur le miracle dont il a voulu nous faire témoins. C'est une page lyrique au cours de laquelle s'exprime un sentiment personnel fait de recueillement et de méditation; procédé dont les Romantiques, les contemporains de Liszt, ont largement usé. On songe à d'autres pages de Liszt même, telle sa glorification de l'Eternel féminin à la fin de la **Faust-Symphonie;** à Berlioz achevant sa trilogie sacrée **L'Enfance du Christ** par une expression d'adoration (**O mon âme**); on songe à Schumann et à l'extraordinaire Postlude des **Amours de poète,** ou à l'esquisse de **Requiem** qui accompagne la mort de **Manfred...** Est-ce ici le poète qui parle, comme dans les **Scènes d'enfants** de Schumann, ou bien est-ce l'Abbé Liszt, frère minime de l'Ordre franciscain qui tire la conclusion philosophique d'un événement que la raison seule ne peut qu'ignorer ?...

Ce commentaire est d'une profonde humilité et d'un lyrisme chaleureux. « Très accentué, avec une grande expression », demande la rubrique italienne. Cet épisode n'occupe d'ailleurs qu'une partie de ce troisième volet, des mesures 140 à 156. La méditation repose sur deux incises répétées deux fois **(5)** :

Lento (accentato assai con somma espressione)

(5)

L'incise **a** s'élève seule ensuite, et se développe en une longue et rêveuse arabesque (152-155) qui s'achève sur une cadence parfaite dont la septième de dominante présente une expressive appoggiature de la quinte. La **section médiane** chevauche d'ailleurs cette cadence, et ce sont les deux notes initiales du thème de Saint François **(1)** qui en constituent la basse, dominante-tonique. Ce thème **(A 1)** est trois fois redit, calmement, majestueusement, en octaves dans le grave. Des accords piqués, tels de légères interventions de harpe; puis des trémolos s'élèvent vers l'aigu du clavier; des doubles octaves arpégées à la main gauche progressent parallèlement, telles des volutes d'encens, ou comme une prière montant vers le ciel, comme une hymne de louange et d'action de grâces. La cadence conclusive est entre les mesures 165 et 166 : elle se fait par un enchaînement de l'accord de septième du second degré de Mi majeur avec passage de la sensible.

La **troisième section** est une péroraison sur l'accord parfait de tonique largement, majestueusement déployé aux deux mains : arpèges et batteries en doubles-croches dans l'aigu à la main droite, grandes octaves montantes à la main gauche. Sur un triple **forte,** la radieuse lumière du Mi majeur est affirmée une ultime fois en cinq accords plaqués, re-

descendant vers le grave. Le dernier accord, avec son point d'orgue, sa résonance compacte comme un granit, atteste une fermeté, une force qui vient d'être victorieusement mise à l'épreuve.

*
**

Il ne s'agit pas ici de ratiociner sur une question hagiographique et moins encore sur une question de foi, dont l'authenticité ne faisait aucun doute chez Franz Liszt. Si la **Légende de Saint François de Paule marchant sur les flots** est pour le compositeur un prétexte poétique, elle est tout autant un motif pour surmonter diverses difficultés techniques dont la moindre n'est certes pas l'indépendance des mains, la dichotomie de l'exécution : une main exécute des traits de virtuosité, cependant que l'autre plaque des accords majestueux et calmes, comme ceux d'un choral. Tantôt, les deux mains se retrouvent pour des traits rapides, contraires ou grondants parallèlement à l'octave; tantôt, elles alternent en accords rapides et spectaculaires. A ces difficultés foncières qui exigent de l'interprète le plus grand contrôle, s'ajoutent de multiples difficultés techniques inhérentes au style du compositeur. Si l'écriture est profondément pianistique, elle exige néanmoins une connaissance intime des diverses ressources des registres du piano, la maîtrise totale de problèmes d'exécution transcendante propres au style de Liszt : arpèges, accords, gammes chromatiques simples, en tierces, en sixtes, doublées à l'octave, octaves simultanées ou alternées, notes en fusées émises sur une violente attaque du pouce, articulation de traits nécessitant une musculature parfaite des deux mains : on verra avec profit à cette occasion le film disponible à l'OFRATEME intitulé **Le musicien et son clavier**, réalisé sous la direction de Jacques CHAILLEY (n° 2040 du catalogue, film en couleurs d'une durée de 34 minutes). Une comparaison avec les multiples autres œuvres du compositeur hongrois permet de considérer cette **Légende n° 2** comme un véritable microcosme de l'art et de la technique de Franz Liszt. Un autre parallèle intéressant peut être établi avec des pages caractéristiques de Schubert, Schumann, Chopin. Elles permettront de mesurer la distance qui sépare ces pianistes contemporains dans l'expression personnelle de leur pensée et de leur technique. Mais par delà ces questions particulières de techniques, l'auditeur trouvera une expression originale de la musique à programme et du style descriptif. La structure par volets successifs, qui peut se résumer par laformule

A 1 - 2 - 3 **B** 1 - 2 - 3 **C** 1 - 2 - 3 / **Péroraison**

permet une grande liberté d'évocation, et les éléments thématiques sont, en fait, des difficultés techniques à surmonter. Deux idées dominent : le thème du Saint **(A)** et l'ultime méditation **(5).** Le déchaînement des flots, au cours de la partie centrale, sera comparé esthétiquement à d'autres pages comme la **Sonate n° 17** ou la **Symphonie Pastorale** de Beethoven; la **Symphonie fantastique (Scène aux champs)** de Berlioz avec leurs orages caractéristiques; des pièces pour piano évoquant la nature et l'eau : Déodat de Séverac, Isaac Albéniz, Claude Debussy, Maurice Ravel, qui ne cachait pas son admiration pour Liszt (cf. **Jeux d'eau, Ondine, Une barque sur l'océan).** Notre compositeur prendra alors la dimension que doit lui accorder la postérité, celle d'un génial précurseur dans plus d'un domaine : composition, harmonie, techniqune de piano, pédagogie de l'instrument.

Dans ses **Notes et Souvenirs,** Camille Saint-Saëns écrivait : « L'influence de Liszt sur les destinées du piano a été immense. Dans son jeu surnaturel où se rencontraient les dons les plus divers, ceux mêmes qui semblaient s'exclure comme la correction absolue et la fantaisie la plus échevelée; paré de sa fierté patricienne, il n'avait jamais l'air d'un monsieur qui joue du piano. Il semblait un apôtre quand il jouait **Saint François de Paule marchant sur les flots** et l'on croyait voir, on voyait réellement l'écume des vagues furieuses voltiger autour de sa face impassible et pâle, au regard d'aigle, au profil tranchant. Il est certain que sa technique prodigieuse n'était qu'un des facteurs de son talent. La plupart des morceaux qu'il avait publiés semblaient inexécutables pour tout autre que lui et l'étaient en effet, avec les procédés de la méthode ancienne prescrivant l'immobilité des coudes au corps, une action limitée aux doigts et à l'avant-bras. Ses doigts n'étaient pas des doigts humains mais rien n'est plus facile que de marcher dans la voie qu'il a tracée et de fait, tout le monde y marche, qu'on en ait conscience ou non.

Le grand développement de la sonorité ou les moyens qu'il a employés pour l'obtenir sont devenus une condition indispensable et la base même de l'exécution moderne. Ces moyens sont de deux sortes : les uns ayant trait aux procédés matériels de l'exécutant, à une gymnastique spéciale, les autres à la façon d'écrire pour le piano, que Liszt a complètement transformée. A l'encontre de Beethoven méprisant les fatalités de la physiologie et imposant aux doigts contrariés et surmenés sa volonté tyrannique, Liszt les prend et les exerce dans leur nature, de manière à en obtenir sans les violenter, le maximum d'effet.

Aussi sa musique, si effrayante à première vue pour les timides, est-elle en réalité moins difficile qu'elle ne paraît, amenant par le travail un véritable entraînement de l'organisme et le rapide développement du talent. »

Par delà ces considérations techniques, je ne puis que souhaiter aux candidats à l'épreuve musicale du Baccalauréat et à tous ceux qui approcheront le chef-d'œuvre proposé, d'en retrouver l'émotion directe et la profonde poésie.

Paul DOURSON,
Professeur d'Education Musicale

Bernard PARZYSZ,
Professeur de Math au Lycée Michelet

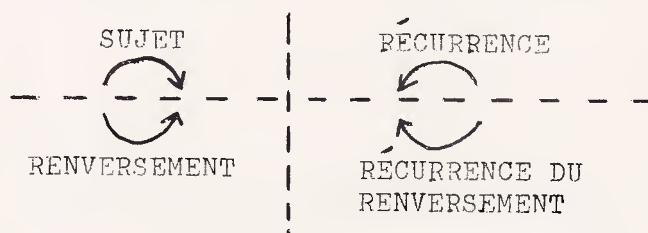
MUSIQUES, NOMBRES ET STRUCTURES (3

(de quelques techniques de composition de la musique tonale et de la musique sérielle, étudiés à l'aide de l'outil mathématique)

Dans les deux précédents articles, nous avons étudié différents procédés de composition utilisés par J.-S. Bach dans l'Offrande Musicale. Cela nous a conduits à distinguer *4 formes* que peut (théoriquement) présenter un thème donné :

1) le sujet (que l'on peut symboliser par)
2) son imitation récurrente (symbolisée par)
3) sa forme renversée (symbolisée par)
4) l'imitation récurrente de la forme renversée (symbolisée par).

Cette symbolisation — dérivée des diagrammes symboliques que nous avons introduits précédemment — peut donc se présenter sous la forme suivante :



Rappelons que chacune de ces quatre formes peut se présenter sur l'un quelconque des 12 degrés de la gamme chromatique, ce qui donne donc au total 48 versions possibles d'un même thème.

ET MAINTENANT, UN PEU D'HISTOIRE :

La musique a vécu pendant très longtemps soumise aux règles de la tonalité classique, telle qu'on peut l'observer déjà en grande partie dans l'œuvre de Bach (l'Offrande musicale n'y échappe pas), mais qui se généralisera surtout après sa mort, dans la seconde moitié du 18e siècle. Les œuvres des grands compsiteurs qui lui succédèrent sont toutes organisées dans le cadre de tonalités bien définies. Nous n'entrerons pas dans les détails de cette théorie qui a prévalu jusqu'au 20e siècle et qui semblait pouvoir durer éternellement, tant son application repose sur des bases scientifiques solides et tant son observation est à l'origine de chefs d'œuvre musicaux universellement reconnus. Mais déjà dans le courant du 19e siècle, l'évolution du langage musical telle qu'on peut l'observer chez Weber et chez Chopin, puis surtout chez Wagner, Debussy et R. Strauss va conduire à des bouleversements de la technique de composition, et enfin — avec Schoenberg — à une organisation entièrement nouvelle de la matière musicale. Signalons que les premiers écrits traitant de la musique « sérielle » ont paru dans la revue viennoise *Anbruch* (août-sept. 1924, par Erwin Stern, et février 1925, par Félix Greissle).

EN QUOI CONSISTE CETTE NOUVELLE ORGANISATION ?

Refus de toute sujétion tonale à l'intérieur de la gamme chromatique, alors que dans la gamme classique chaque note (degré) avait une fonction bien précise, bien déterminée (tonique, dominante, note sensible, etc...). Schoenberg élabore un système de composition fondé sur une *non-hiérarchisation* des 12 notes de la gamme, dont l'ordre d'apparition sera cependant soumis à des règles strictes ; les 12 notes doivent apparaître toutes le même nombre de fois dans le courant du morceau. Plus précisément, la *série* sera désormais la base de composition de l'œuvre musicale, et lui assurera son unité. Cette série est conçue de telle sorte que les 12 notes de la gamme chromatique vont apparaître tour à tour, une

seule fois, dans l'ordre voulu par le compositeur. A partir de cette *série de base,* Schoenberg établit son système de composition en se fondant sur les procédés classiques du *contrepoint* (*libéré de la tonalité*) que sont : la transposition, le renversement et la récurrence. La série pourra donc apparaître :

1° sous sa forme de base et ses 11 transpositions,
2° sous la forme récurrente et ses 11 transpositions,
3° sous la forme d'un des 12 renversements possibles (puisqu'on a le choix de la note de départ),
4° sous la forme récurrente de l'un de ces 12 renversements. Soit au total, 48 possibilités d'apparition.

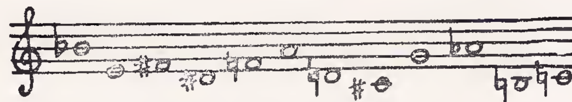
Voilà donc énoncée la loi essentielle du « dodécaphonisme » ; il y en a bien sûr d'autres, mais leur étude dépasserait le cadre de cet article.

La SERIE « IDEALE » :

Le but de Shoenberg est d'obtenir, à tout moment, le « total chromatique », c'est-à-dire de faire apparaître toutes les notes de la gamme chromatique dans un court laps de temps. S'agissant d'une œuvre pour orchestre (donc comportant plusieurs parties instrumentales), le moyen le plus simple d'y parvenir consiste à énoncer simultanément deux partie de la même forme sérielle (« fragmentation » de la série). Par exemple, si on appelle S_A la demi-série constituée des 6 premières notes de la série S, et S_B l'autre demi-série, on peut émettre dans le même temps S_A et S_B, ce qui donne bien le total chromatique.

Mais le problème se complique lorsqu'on veut énoncer *simultanément deux formes différentes* de la série ; c'est pourquoi Schoenberg et ses disciples recherchaient plus spécialement des *séries qui puissent être accompagnées par un de leurs renversements* (toutes les séries ne possèdent pas cette propriété ; on a démontré qu'il n'y en avait guère plus d'*une sur trois*).

Ainsi, par exemple, la série S des Variations pour Orchestre (Op. 31) d'Arnold Schoenberg est la suivante :

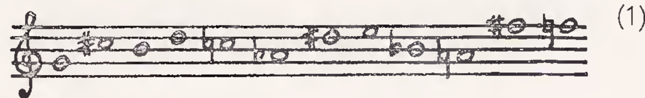


Ce qui se transcrit (en utilisant la notation chiffrée simplifiée :

S = 10.4.6.3.5.9.2.1.7.8.11.0.

Nour avons donc S_A = 10.4.6.3.5.9 et S_B = 2.1.7.8.11.0.

Si nous considérons maintenant le renversement de la série commençant par Sol, nous obtenons :


(1)

Cette nouvelle forme de la série (notée Σ) sera donc transcrite par :
Σ = 7.1.11.2.0.8.3.4.10.9.6.5, avec Σ_A = 7.1.11.2.0.8 et Σ_B = 3.4.10.9.6.5.

Nous remarquons que les notes de Σ_A sont les mêmes (à l'ordre près) que celles de S_B et que, par conséquent, les notes de Σ_B sont les mêmes que celles de S_A. Comme nous le verrons dans la suite, Schoenberg ne se privera pas d'utiliser cette propriété de la série dans les Variations.

LES VARIATIONS POUR ORCHESTRE OP. 31 :

Elles datent des années 1927-28. L'orchestre se compose des instruments suivants :

a) Bois : 4 Fl (dont éventuellement 2 Piccolos),
3 Htb
1 Cor anglais (évent. = 4ᵉ Htb)
4 Cl + 1 Cl basse
3 Fg + 1 Cfg (évent. = 4ᵉ Fg)
b) Cuivres : 4 Cors - 3 Trp - 4 Trb - 1 Tuba basse
c) Cordes : Quintette à cordes (parfois divisé)
d) Divers : 1 Harpe - 1 Célesta - 1 Glockenspiel - 1 Mandoline - 1 Flexaton - 1 Xylophone
e) Percussions : Timbales - Cymbales - Grosse caissse - Tambour - Tam-tam - Triangle - Tambourin

Pourquoi un orchestre aussi important ? Est-ce le besoin d'une formidable puissance sonore ? On pourrait le supposer. Mais l'examen attentif de la partition permet de répondre par la négative : rares sont les passages de force véritable ; un orchestre moins important y eût suffi. Il semble que Schoenberg ait d'une part recherché une palette orchestrale la plus large, la plus riche possible, et que d'autre part la multiplication par 4 des instruments à vent (notamment (correspond à des besoins de clarté commandés par l'écriture. Autres indications données par Schoenberg, concernant l'interprétation de l'œuvre :

a) les symboles H⌐ et N⌐ désignent les voix principales et secondaires (Hauptstimme et Nebenstimme) de chaque pièce. Il y a parfois deux voix principales clairement indiquées et délimitées de façon précise. Ces indications ne laissent donc subsister aucun doute dans l'esprit des interprètes.

b) l'accentuation des notes a été prévue, dans toute sa rigueur (▼ signifie : accentuer telle note comme sur un temps fort de la mesure. ◡ signifie : sans accent, comme sur un temps faible). Il distingue de même le « staccato lourd et appuyé » du « spiccato léger, élastique ».

c) pour les cordes, il prévoit l'attaque de la corde avec le bois de l'archet (frappée, ou entretenue, selon les cas) ainsi que le « sautillé d'archet ».

d) il prévoit encore l'accentuation et la prolongation exacte du ▼̄ (tenuto et portato) : selon les cas, la note sera accentuée et allongée ( ) ou seulement accentuée et détachée de la note suivante ( ).

e) enfin, ∧ signifie : articulation précise, claire et nette.

+ signifie : pizzicato de la main gauche.

Comme nous le voyons, Schoenberg n'abandonne rien au hasard, ni à l'initiative ou à la fantaisie des instrumentistes : tout a été prévu dans les moindres détails. (Nous ne rendons compte ici que d'une partie des indications portées sur la partition.)

ANALYSE GENERALE DE LA PARTITION : (les textes concernant le tableau ci-dessous sont en page 24/180).

	34	35	36	37	38
Htb	2		3	5	
CA	11			9	
Cl.	1	.	4	6	
Bs +Cbs	0		10		
Cr	7		8		
Vcl	H 10 4 6	3 5	9 2 1 7	8 11	11 0
Hrp		2		3	5
		11		8	9
		7		4	6
		1		10	10
		0			

Elle se compose des morceaux suivants :

Introduction (mes. 1 à 33)
Thème (mes. 34 à 57)
9 Variations (mes. 58 à 309)
Finale (mes. 310 à 520)

Nous limiterons notre analyse à quelques parties significatives de l'œuvre.

Afin de faciliter l'étude sérielle de cette œuvre, il peut être utile de transcire schématiquement la partition en notation chiffrée de la façon suivante :

Comme dans une partition classique, chaque partie instrumentale sera représentée par une ou plusieurs lignes (cas de la harpe). Les notes seront codées par leur numéro de 0 à 11, dans l'ordre où elles apparaissent dans la partition. Voici à titre d'exemple les 5 premières mesures du Thème (mes. 34 à 38) (2), et leur transcription : (voir tableau page précédente).

Notations :

Nous utiliserons dans notre analyse les symboles suivants :

FORME	SÉRIE	DEMI-SÉRIES	
directe	S	S_A	S_B
renversée	Σ	Σ_A	Σ_B
récurrente	$-S$	$-S_B$	$-S_A$
réc. du renv.t	$-\Sigma$	$-\Sigma_B$	$-\Sigma_A$

Lorsqu'il s'agira de formes transposées, nous indiquerons par $+ n$ le nombre de demi-tons au-dessus de la forme de base. Par exemple :

$$-\Sigma + 6 = 11.0.3.4.10.9.2.6.8.5.7.1$$
$$-\Sigma_B + 6 \quad -\Sigma_A + 6$$

I. — L'INTRODUCTION :

Mesures 1-10 : Schoenberg introduit progressivement les notes de S_A et celles de Σ_A, selon le schéma suivant :

Mesures	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
S_A	•		•		•		•	•	•	
Σ_A		•		•	•		•	•		•

On est alors en possession de 12 notes du total chromatique (puisque Σ est la forme « complémentaire » de S) ; 6 dans la forme originale, 6 dans la forme renversée.

Mesures 9-30 (voir tableau ci-après) : A partir de ce moment, nous sommes en présence d'une voix principale (H), puis de deux, puis à nouveau d'une seule. Comment Schoenberg utilise-t-il la série dans ce passage ?

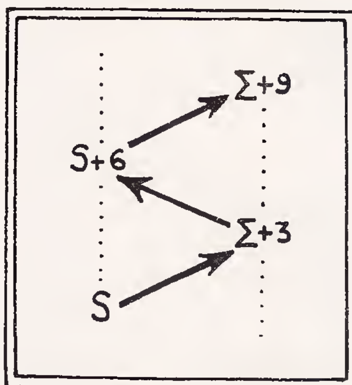
Dès le début, il exploite la propriété particulière de cette série, en superposant à la demi-série directe S_A la forme renversée complémentaire Σ_A. Ainsi le total chromatique est réalisé d'emblée.

Il utilise ensuite la « fragmentation » de la série S (puis de Σ) en superposant les deux demi-séries d'une même forme.

	9	10	11 12	13	14 15	16 17	18	19	20
V.P.	Σ_A	S_A	S_B		Σ_B	S_A(déb)	Σ_A+3 (début)	S_B+6	Σ_B+9 / Σ_A+9
Acc.t	S_A	Σ_A	S_A S_A	S_A	Σ_A Σ_A	Fin de S_A + S_B	Fin de Σ_A+3 $+\Sigma_B+3$	S_A+6	Σ_A+9 (déb.)

	20		21		22	23	24	25	26	27 28	29	30
V.P.	Σ_B / Σ_A(fin)	Σ	$-S_B+3$ / S_A+3(fin)	S_A+3	$-\Sigma_B+6$	S_B+9	S_B	$-\Sigma_B+4$	S_A			
Acc.t	Σ_A (début)		S_A+3 (début)	$-S_B+3$ (début)	Σ_A+6 $-\Sigma_B+6$	$-S_A+9$ $-S_B+9$	S_A	$-\Sigma_A+4$	$-S_A$ Σ_A	S_A Σ_A	$-S_B$ $-\Sigma_B$	Σ_A Σ_B

De la mesure 16 à la mesure 19, nous observons une espèce de « marche sérielle », où la progression fait alterner S et Σ, avec des transpositions successives de 3 demi-tons :



Le même procédé est d'ailleurs repris dans les mesures 20-23, mais en partant cette fois de Σ.

A la mesure 21, fragmentation de la série suivant le procédé « original-récurrence » (R. Leibowitz) ; on entend simultanément :

— une moitié de la série sous la forme directe ($S_A + 3$),
— l'autre moitié de la série sous la forme récurrente ($— S_B + 3$).

Du point de vue du mouvement et de l'orchestration, les mesures 24 à 33 sont le pendant des mesures 1 à 9, mais la série est encore maintenue (dans ses 4 formes) jusqu'à la mesure 30.

Notons la première apparition (mes. 24-25), en valeurs longues, du motif B-A-C-H (soit Si bémol-La-Do-Si, ou 10-9-0-11), énoncé par les trombones. Ce motif apparaît aussi (comme on le verra), dans la 2e Variation, et sera l'un des principaux centres d'intérêt du Finale.

Mesures 31-33 : Il y a « dilution » du total chromatique au cours de ces 3 mesures, dans une ultime présentation de S_A et de Σ_A, selon le schéma suivant :

Mesures	31	32	33
S_A	• •	: •	•
Σ_A	• • •	• :	

Enfin, le dernier accord fait entendre les 2 premières notes de S_A et les 2 premières de Σ_A, affirmant ainsi l'unité de cette Introduction, puisque toutes les formes sérielles qui y sont utilisées (sauf à la mesure 25) commencent par l'un ou l'autre de ces groupes de deux notes.

(*à suivre*)

(1) Notons que ces renversements sont tout à fait *formels*, et ne sont plus basés du tout sur les tonalités. Pour Schoenberg, deux notes comme Do dièse et Ré bémol sont parfaitement interchangeables et représentent un seul et même signifié.

(2) D'après Ed. Universal 1956.

ERRATA

Les **aléas** de l'impression ont rendu difficilement compréhensibles certaines parties de l'article précédent (n° 233 de décembre 76). Il y aurait lieu de rectifier comme suit :

p. 10/90 : a) interversion des diagrammes correspondant au renversement et à la récurrence.
b) la figure de la 2e colonne doit être placée **sous** celle de la 1re colonne (elles constituent en fait les deux parties d'une même figure : celle du renversement).
p. 11/91 : Première colonne, au milieu : la 2e ligne du 2e exemple musical a été imprimée à l'envers.
p. 12/92 : Première colonne, en haut : la partie du dessous doit figurer **à la suite** de la partie supérieure (ces deux parties forment une seule figure : la « récurrence de la récurrence »).
p. 12/92 : 2e colonne, en bas
les figures sont à redresser.
p. 13/93 : 1re colonne
p. 13/93 : 2e colonne : la partition a été imprimée à l'envers.

bibliographie

VIENT DE PARAITRE

• **SCIENCE DE LA MUSIQUE.** — Formes, Technique, Instruments. Tome I : A-K, Tome II : L-Z, publié sous la direction de Marc Honegger - Directeur de l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg. Editions Bordas, deux volumes reliés, 1.216 pages, 128 hors-texte couleur et noir, nombreux dessins. Chaque volume : 160 F.

« L'Education Musicale », il y a quelques années, a signalé et présenté à ses lecteurs une publication BORDAS : **Dictionnaire de la Musique,** en deux volumes, consacrés aux compositeurs, théoriciens, musicologues, facteurs d'instruments, éditeurs et interprêtes.
L'intérêt porté à cette publication fut grand et on attendit avec impatience la suite, soit les troisième et quatrième volumes. Voilà qui est fait. Mais cette fois, les sujets traités et exposés étant différents, ces volumes portent le titre : **SCIENCE DE LA MUSIQUE.** 3.000 articles, dus à 170 collaborateurs éminents choisis dans le monde entier. Travail considérable ayant requis 12 années de recherches.

Le maître d'œuvre: Marc HONEGGER, assistant à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, puis en 1958 chargé d'enseignement à l'Université de Strasbourg, enfin directeur de l'Institut de Musicologie de la même ville. Avec une grande sincérité, on sent l'homme passionné, M. Honegger s'explique : « **C'est le métier, et la passion vive, des 170 spécialistes dont je me suis fait le chef d'orchestre pour rassembler cette somme de la connaissance musicale de notre temps. Dans quel esprit avons-nous travaillé ? Du monde entier, j'ai appelé, pour chaque section, les meilleurs spécialistes ? Je leur ai demandé, chaque fois, de faire le point des connaissances les plus récentes, d'écrire sans concession, sans facilité de vulgarisation, mais avec le constant souci de rester au service de la vie. Les deux nouveaux ouvrages, fruit de nos efforts, je suis heureux de les présenter aujourd'hui. Parce qu'ils complètent les deux volumes précédents consacrés aux hommes et à leurs œuvres. Parce qu'ils forment, ensemble, un ouvrage de référence et un outil de travail qui manquaient à l'édition de langue française. Cette synthèse, je l'ai voulue scientifique : complète et solide, sérieuse et de haut niveau, à jour enfin. Je l'ai voulue également pédagogique, accessible : que chacun puisse y trouver son bien, y entrer autant qu'il le désire. La forme est restée celle d'un dictionnaire : utilisable pour une information ponctuelle ou comme un manuel, par ses renvois. Cette œuvre, je l'ai destinée aux mélomanes, aux interprètes, aux musicologues, aux chercheurs et aux étudiants ? Je l'ai aussi destinée à l'honnête homme, celui qui trouve dans la musique un refuge de l'âme loin d'un monde tumultueux, une paix sans paroles au-dessus des bruits de la ville. A celui qui sait aimer, c'est se dépasser : de même que « lire, c'est relire », écouter c'est entendre puis réentendre, puis en savoir plus écouter mieux et encore. A lui, ces clefs de la musique** ».

Peut-on trouver plus belle profession de foi ? Et comment ne pas être attiré, par les résultats de cet exaltant travail ? Retenez que ces deux ouvrages consacrés à la technique s'étendent sur le langage, les formes, la théorie - organologie; littérature instrumentale, histoire de la musique par pays, esthétique, ethnomusicologie, folklore, etc. Comment les utiliser ? Utiliser un seul article n'épuisant pas la matière traitée. Pour en rassembler les éléments, il est nécessaire de consulter tous les articles auxquels renvoie une flèche devant un mot du texte. A ce renseignement pratique, s'en ajoutent d'autres sur lesquels la Préface s'explique.

Des places importantes sont réservées aux différents pays du monde, à la musique sérielle, à l'espace clos qui constitue une salle; la propagation, les conditions d'écoute, les défauts, l'étude acoustique de la forme d'une salle de concert, etc.

Chaque volume contient une abondante iconographie du plus grand intérêt et 32 hors-texte couleurs illustrant le concert à travers les âges. Enfin de nombreux dessins, graphiques et exemples musicaux.

Je souhaite très vivement que nos amis lecteurs se rendent acquéreurs de ces deux derniers volumes. De même toute collectivité enseignante, toute bibliothèque municipale ou autre, se doit de s'en enrichir, car ce n'est ni un luxe, ni une dépense inutile. Bien au contraire, du fait des services culturels rendus.

Enfin l'éditeur BORDAS, 17, rue Rémy-Dumoncel, 75680 Paris Cedex 14 (Tél. : 589-89-50) doit être chaleureusement félicité pour la qualité de sa production.

André MUSSON.

• **LA VIE DES MUSICIENS DE PARIS AU TEMPS DE MAZARIN, (1643-1661) Essai d'Etude Sociale, par Catherine MASSIP ; Editions A. et J. Picard, 82, rue Bonaparte, Paris.**

« Après de sérieuses études musicales dirigées par d'éminents maîtres à l'Ecole Normale de Musique, l'auteur de ce livre a suivi au Conservatoire National le Cours Supérieur d'Histoire de la Musique et celui de Musicologie. Ceux-ci lui ont valu deux brillants premiers Prix.

Catherine Massip est ensuite entrée à l'Ecole Normale des Chartes, où j'ai eu la joie de la retrouver, lorsqu'il m'a été demandé de prendre la direction de la thèse qui devait lui valoir le titre d'Archiviste-Paléographe : travail d'une solide et riche documentation, rédigé d'une plume alerte et qui comblait une lacune. Ce livre contribuera à une meilleure connaissance de la vie musicale parisienne au temps du Cardinal Mazarin et des toutes premières années du règne de Louis XIV ».

Ces quelques lignes de Norbert Dufourcq suffisent à capter l'attention et inviter le lecteur à enrichir sa biliothèque de ce remarquable ouvrage, captivant par sa documentation, sa luminosité, sa pénétration et le style de Catherine Massip.

Peut-être, cependant n'est-il pas mauvais, d'offrir à nos amis une vue d'ensemble.

Une importante introduction situe le sujet ; rédigée avec un soin extrême, elle ouvre au lecteur des perspectives sur l'histoire musicale de cette époque.

L'ouvrage (183 pages) se divise en deux grandes parties :

1) **Les Cadres institutionnels - Musiques royales et Princières (La Chapelle, la Chambre du Roy, les violons de la Chambre, tels les 24 violons dont l'origine remonte au XVIe siècle, la Musique des Princes lesquels entretiennent leurs musiques** par obligation, mais aussi par goût personnel, les Eglises de Paris, l'église cathédrale, les églises collégiales et les 43 paroisses de Paris certes ont contribué à la vie musicale de la Cité. Mais là, ne s'arrête pas le soin de Catherine Massip ; ainsi met-elle en évidence un certain souci social : la situation des enfants de chœur (formation, enseignement, leur avenir lorsque leur âge oblige à s'en séparer). C'est ainsi qu'à leur sortie ils reçoivent une gratification leur permettant d'entrer en apprentissage ou bien à poursuivre leurs études. Sait-on par exemple que du chœur de St-Germain-l'Auxerrois sont sortis Delalande, Marin Marais. Combien d'autres musiciens éminents, gloire de l'Ecole Française, à l'époque et depuis, ne sont-ils pas sortis des Maîtrises ? Quant à l'organiste dont le cas est assez particulier, j'invite le lecteur à se reporter à l'admirable ouvrage de Norbert Dufourcq : le Tome III Le Livre de l'orgue français (Edit. Picard), dont j'ai rendu compte dans un assez récent numéro de l' « E.M. ». En conclusion de cette première partie, l'attention est attirée sur les conséquences d'un cérémonial rigide : retard de l'introduction des instruments et de la musique concertante à l'église, celles-ci subissant l'influence de la Chapelle Royale dans le domaine vocal. Par contre, elle contribue à l'épanouissement et au rayonnement de la musique d'orgue. Le rôle éducatif de ces églises collégiales et paroissiales fût essentiel. **« Où chercher l'éclosion de l'école française d'orgue qui naît à l'époque avec les Louis Couperin et les Roberday, sinon dans ces églises ? »**

N'oubliant ni les Corps de métiers, ni les associations, apprentissages, l'Académie de danse, tous autres corps de métiers tels les joueurs d'intruments, **« les maîtres faiseurs d'instrument »,** etc.

2) **La condition sociale** se partage deux chapitres : **Les Musiciens du Roi** et les **Musiciens de la Ville.** Une simple énumération des titres des différents paragraphes permettra au lecteur d'imaginer le souci, qui déjà à l'époque existait relativement aux conditions matérielles, professionnelles, économiques des uns et des autres : les contrats de mariage, le logement, l'accès à la propriété, les niveaux de fortune, le cadre de vie, la mobilité sociale, c'est-à-dire « **la place que ces musiciens s'attribuent dans la société** «, le logement. Quant aux **Musiciens de la Ville** ils forment une autre catégorie comprenant les professeurs, les organistes, les maîtres à danser et joueurs d'instruments. Si les uns et les autres se montraient attachés à leur métier, professionnellement et matériellement certains se montraient passionnés et généreux, tel le luthiste Blanrocher « **type même de l'amateur accompli qui, à l'opposé de tous les musiciens... consacra sa vie à un art dont il n'attend aucune ressource matérielle** ». Au moment de sa mort, il suscita deux Tombeaux pour clavecin de Froberger et Louis Couperin, et deux autres pour luth de Denys Gauthier et de Du Fault. Une éloquente conclusion met un point final à ce passionnant et enrichissant ouvrage, par ailleurs document précieux. Tout musicien ou mélomane digne de ce nom se doit de le posséder. En outre, il éclaire singulièrement une des brillantes époques de notre histoire, ne serait-ce qu'au point de vue musical. Catherine Massip a pleinement réussi dans son entreprise, elle a fait œuvre utile et bénéfique. Son ouvrage mérite une très large audience.

Pièces annexes, justificatives, traités de charges, sources, notes, bibliographie, noms de personnes, églises et couvents, etc., complètent pratiquement cette production laquelle a reçu tous les soins d'impression, de papier, de préparation des Editeurs.

André MUSSON.

● **DANIELE PISTONE et Serge GUT, Le commentaire musicologique du grégorien à 1700, Collection Musique et Musicologie, Librairie Honoré Champion, Paris (1976) ISBN 2-85203-006-3.**

Un ouvrage qui ravira non seulement tous nos collègues, mais les étudiants qui languissent après des méthodes d'analyse sérieuses. Dirigée par Danièle Pistone, Docteur ès Lettres attachée à l'Université de **Paris IV (Sorbonne),** cette collection Musique et Musicologie ouvre donc un cortège que nous espérons riche et longtemps suivi par ce travail qu'elle a voulu travail d'équipe, ou plutôt, sorte de credo musicologique. En effet, si son collaborateur direct est Serge Gut, bien connu de tous les étudiants de Paris IV (Sorbonne), Danièle Pistone a fait encore appel à l'approbation d'éminents musicologues, non point pour signifier que ce qu'elle fait est valable, de cela nous sommes tous persuadés, mais pour donner une **note personnelle,** une touche critique à chacune des pièces étudiées ici. Le lecteur se trouve donc sollicité dans une optique très variable à trois niveaux de réflexion : d'une part, une **Introduction** à des principes rigoureux d'analyse concernant chacune des périodes envisagées. Ensuite, au **commentaire rationnel** de 22 pages dont le texte musical — et ceci est fondamental, on le comprendra aisément — est donné en encart. J'y relève le Graduel **Haec dies,** la séquence **Dies irae,** une chanson de Blondel de Nesles, un motet anonyme du XIII[e] siècle **(In seculum),** le motet **In arboris** de Philippe de Vitry, l'**Agnus** de la **Messe** de Guillaume de Machaut, une **Ballata** de FrancescoLandini, un **Rondeau** de Dufay le **Kyrie** de la **Messe Pange lingua** de Josquin, et puis encore les noms de Janequin, Le Jeune, Victoria, Gesualdo da Venosa, Farnaby, Monteverdie, Schütz, Schein, Boësset, Froberger, Lully, Corelli, Purcell... En ai-je assez dit pour convaincre le lecteur de l'intérêt fondamental pour notre discipline qu'une telle publication ? Je l'espère. J'ajoute néanmoins que ce premier-né de cette nouvelle Collection Honoré Champion est enrichi d'un glossaire de termes techniques qui sera fort apprécié.

Jean MAILLARD.

● **GERALD WARFIELD, Layer analysis, a primer of elementary tonal structures, Edit. David MacKay Company Inc, 750 Third Avenue, New-York, N.Y. 10017 (1976 : ISBN 0-679-30297-2.**

Le musicien parvenu à un stade de connaissances valable sait l'importance qu'il y a dans l'étude d'une partition, à ne pas sombrer dans le détail, à ne pas se trouver dans la situation ridicule de ne plus voir la forêt cachée par un arbre. Ce n'est pas pourtant chose aisée que de dominer suffisamment une partition pour en dégager les lignes de force afin d'en mieu saisir la dynamique, ou la structure d'ensemble. C'est à cette tâche pédagogique qu'a partiellement consacré son activité le théoricien autrichien Heinrich Schenker (1867-1935), mal connu des musiciens français. Procédant du simple au complexe, la méthode de Schenker consiste en la simplification, la réduction des partitions à des schèmes économiques, fonctionnels, qui sont la base même de ce qu'il nomme **Layer alalysis.** Sa méthode, élaborée sur un répertoire allant de Bach à Brahms, a été étendue à un répertoire plus récent par F. Salzer. C'est aujourd'hui Gerald Warfield qui poursuit cette tâche en publiant ce dossier : **a primer of elementary tonal structures.** Je dis **dossier,** car il s'agit d'une reliure sur anneau plastique de feuilles en carte de Lyon qu'un pointillé permet aisément de plier, voire de découper pour une plus facile consultation. La méthode est enrichie d'un nombre important d'exercices pratiques à réaliser sur portées vierges. La progression est pédagogiquement sentie : notes répétées, contrepoint de base, identification d'accords... Chaque page étudiée subit plusieurs stades de simplification ou **level,** le terme **Layer** étant réservé somme toute à la synthèse. Compositeur, attaché à l'Université de l'Illinois, Gerald Warfield s'est à diverses reprises attaché à ces questions de notation ou d'analyse : **Music Notation : an annoted Bibliography ; Contemporary Music Notation in Context ; Music Notation Workbook,** tous publiés chez David McKay à New-York. Nos Conservatoires et Ecoles de Musique auraient intérêt à se tenir informés de ce genre de recherches qui nous intéressent toutes au premier chef.

Jean MAILLARD.

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

● **Concertos pour violon de TORELLI, ALBINONI & HAYDN** - 30/33 CHANT DU MONDE LDX 78573 C gu.

Une belle anthologie du violon classique — pour ne pas dire baroque — est ici proposée par le violoniste Vladimir Spivakov, dialoguant avec l'Orchestre de Chambre de Moscou sous la conduite de son chef, Rudolf Barchai. Giuseppe TORELLI (1658-1709), initiateur du concerto grosso, figure avec le **Concerto en mi mineur op. 8 n° 9.** Le charme de Tommaso ALBINONI (1671-1750) transparaît dans le court et charmant **Concerto en ut majeur.** Le grand concerto classique est représenté par le **Concerto en ut majeur** de Joseph HAYDN (1732-1809), premier des quatre consacrés au violon par le Maître autrichien. Vladimir Spivakov fait chanter chaleureusement son violon, l'archet bien à la corde. Le style de l'Orchestre de Chambre de Moscou est d'une haute et classique tenue.

● **L'art de la mandoline baroque** - 30/33 ARION ARN 38333 K gu.

Ariane Ségal possède le génie de l'insolite, le goût du rare : cette Discothèque en fournira plus d'une preuve. Et voici un disque charmant où justice est rendue à la petite reine de Naples, la mandoline, dont la facture baroque diffère sensiblement de celle de la mandoline populaire actuelle. Une notice très substantielle, due à Joël-Marie Fauquet et Kevin Coates fournit d'ailleurs tous renseignements utiles sur cet instrument qui ne pouvait mieux être accompagné — assurait Michel Corrette — que par le clavecin. C'est précisément l'option du Duo Vinaccia, au sein duquel Kervin Coates, jouant une mandoline du célèbre facteur Antonio Vinaccia (1765), est accompagné au clavecin par Nel Romano (Clavecin Hemsh, 1754). Cette nouveauté originale comporte quatre **sonates : en sol mineur** d'E.F. DALL'ABACO (1675-1742), en **sol mineur** d'A. VIVALDI (1678-1741), en **si bémol majeur** de G.P. TELEMANN (1681-1767) et en **sol majeur** de J.A. HASSE (1699-1783).

● **Musique pour quatre clavecins** - 30/33 DECCA Grands classiques 116.451 U st.

Quatre clavecins qui sont George Malcom, Valda Aveling, Geoffrey Parsons et Simon Preston accompagnés par l'**English Chamber Orchestra** que dirige Raymond Leppard : une garantie de qualité d'interprétation pour l'auditeur qui ne sera pas trompé. Et néanmoins, je m'en veux d'un enthousiasme mitigé dû peut-être à la lune d'un jour. Qu'il s'agisse du **Concerto en la mineur BWV. 1065** à 4 clavecins d'après Vivaldi de J.S. BACH (1685-1750), du **Concerto en ré mineur pour 3 clavecins BWV. 1063** du même, du Concerto en fa majeur d'après le **Concerto pour deux claviers** de J.C. BACH (1735-1782) arrangé par Raymond Leppard, ou mieux encore, des **Variations sur un thème de Mozart** pour quatre clavecins de George Malcom, ce disque reste décevant... Manque de vie, de vérité, que sais-je ?... Ce serait trahir d'autres belles réalisations **DECCA** que d'être laudatif pour un disque honorable, sans plus.

● **L. BOCCHERINI, Deux concertos pour violoncelle** - 30/33 ERATO STU 70997 st.

Il s'agit des **concertos n° 9 en si bémol majeur** et **n° 10 en Ré majeur op. 34,** si différents l'un de l'autre. L'un est une œuvre de jeunesse à laquelle le violoncelliste Fritz Grützmacher rendit vie en 1890 et qui pâlit évidemment à côté du second, d'une belle substance musicale dans ses trois mouvements, et dont le mouvement central est d'une grande beauté. Yves Gérard, spécialiste de Luigi BOCCHERINI (1743-1805), commente avec l'autorité qu'on imagine ces deux pages interprétées avec qualité par Frédéric Lodéon qu'accompagne le **Bournemouth Sinfonietta Orchestra** sous la direction de Theodor Guschlbauer.

● **J.S. BACH, Œuvres pour orgue** - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-14029 st. comp.

Le beau **Kern** de Notre-Dame des Blancs-Manteaux, au cœur du Quartier parisien du Marais : de quoi faire rêver les Provinciaux que nous sommes presque tous. Belle réalisation que cet orgue sur lequel nous avons applaudi notre ami Georges Guillard ; que Pierre Vidal a choisi pour un Coffret Bach dont j'ai naguère rendu compte. Voici aujourd'hui, très différent de style, Jean-Louis Gil, l'un des organistes les plus en vue de la nouvelle vague. André Isoir, Dominique Merlet (précisément titulaire des Blancs-Manteaux), plus une forte personnalité, voilà ses références. Les uns lui ont appris son métier et sans la dernière, il ne pouvait guère faire œuvre valable. Toutes ces données assemblées, conjuguées ici avec un sens de l'architecture parfait dans un récital Jean-Sébastien BACH (1685-1750) donnent un résultat dont nous saurons tous gré à Jean-Louis Gil : son éloge n'est d'ailleurs plus à faire. Programme classique et toujours nouveau avec quatre **chorals** alternant avec des pages plus « spectaculaires » : **Jésus que ma joie demeure, O homme, pleure tes grands péchés, Réveillez-vous, clame la Voix, Que vienne le Sauveur des païens,** méditations s'insérant entre les **Préludes et Fugues en la mineur BWV 543, Ré majeur BWV 532** et la **Toccata et fugue en Ré mineur BWV 565.** C'est là un fort beau disque pour toutes vos classes.

● **HAYDN, Symphonies Les Adieux, Les jouets, Concerto pour trompette** - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE C 069-12140 st.

Bel hommage au Papa HAYDN (1732-1809) que cette réalisation **EMI,** même si le doute subsiste quant à la paternité de la charmante bricole intitulée **Symphonie des jouets,** que le génie de l'auteur de **La Création** céderait sans dommage réel à Léopold Mozart (1719-1787). Cette page plaît sans réserves au jeune public scolaire. La part noble de la gravure rassemble précisément deux œuvres représentatives, bien de Haydn, et de structures fondamentales : la célèbre et cependant pas tant connue **Symphonie Les adieux, n° 45 en fa dièse mineur,** et le **Concerto pour trompette et orchestre en mi bémol Majeur...** Le soliste, impeccable, est Albert Calvayrac. L'Orchestre de Chambre de Toulouse, dont le Directeur-fondateur est — faut-il le rappeler ? — Louis Auriacombe, est animé ici comme jadis les formations da camera par son premier violon solo, Georges Armand.

● **BEETHOVEN, Six sonates célèbres,** coffret 2 x 33/30 ERATO STU 71000/1 st.

Excellente mozartienne, pianiste du soleil, Maria-Joao Pires inscrit à ce programme de **Sonates** de Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827) des pages éclectiques, unissant des sonates plus ou moins familières, comme la **n° 8 (Pathétique) op. 13, n° 17 (Tempête) op. 31 n° 2,** et **n° 23 (Appassionata) op. 57** aux deux avant-derniers monuments : **n° 30 en Mi majeur op. 109 et n° 31 en La bémol majeur op. 110.** Toutes sont évidemment célèbres, comme le stipule le titre du coffret. C'est néanmoins « de bonne guerre » que de proposer ces deux plus difficiles, et que j'aime entendre à travers une réelle personnalité de pianiste, différente de l'habituel, pour autant qu'une personnalité soit chose courante !!! Qu'on le veuille ou non, Beethoven n'est pas l'apanage d'une sensibilité. Ce Maître universel, dont l'art touche toutes les races et toutes les classes sociales, gagne à sortir comme c'est ici le cas même, de la gangue germanique, des brumes rhénanes qu'il avait d'ailleurs fuies, rêvant de ce soleil, de cette lumière que verse à flot Maria-Joao Pires dans cet enregistrement **ERATO** qui ne manque ni de l'étoffe, ni de la puissance voulues.

- **DONIZETTI, Maria Stuarda,** coffret 3 x 33/30 DECCA D 2 D 3 st.

C'est la seconde version, à ma connaissance, de cette Marie Stuart mal connue de Gaetano DONIZETTI (1797-1848). L'affreux et pitoyable destin de Marie Stuart, sa fin même, qui demeure un épisode ordurier de l'Histoire d'Angleterre, a inspiré au moins quatre compositeurs : Fétis, Niedermeyer, Rossini et son compatriote Donizetti, dont l'opéra a connu bien des vicissitudes depuis sa composition en 1834, en dépit d'un livret fort édulcoré par rapport à la réalité historique. Cette œuvre a en effet été interdite par les censures de Naples puis de Milan (après quelques représentations en 1834 et 1836). Elle avait été reprise après un remaniement, ou plutôt un bouleversement complet, sous le titre de **Buondelmonte.** Le présent enregistrement **DECCA** est d'une magnifique envolée : sa vedette d'exception demeure évidemment Joan Sutherland dans le rôle écrasant de la Reine d'Ecosse, qu'elle incarne avec une grande et sensible majesté. Mais Huguette Tourangeau, dans le rôle difficile d'Elisabeth, Reine d'Angleterre, sait mettre en valeur un rôle extraordinaire de contralto. Margaret Elkins (Anna Kennedy, nourrice de Marie Stuart), Luciano Pavarotti (Robert de Leicester), Roger Soyer (George Talbot), James Morris (Lord William Cecil) sont à la hauteur de leurs partenaires pour cette partition peu aisée à manier, et qui n'est pas du meilleur Donizetti. Néanmoins, cette distribution, parfaitement équilibrée avec les Chœurs et l'Orchestre du Teatro Comunale de Bologne que dirige Richard Bonynge, fait de ce coffret une réussite de choix pour DECCA, dont on regrette cependant le parti pris d'ignorer le Français dans l'excellente présentation de Jeremy Commons qui accompagne le **libretto** bilingue (italien/anglais) : Marie Stuart a cependant bien été Reine de France, non ?...

- **MENDELSSOHN, Deux trios** - 33/30 ARION ARN 38326 st. comp.

La perfection et l'élégance racée caractérisent les interprétations du **Trio Ravel,** composé de Christian Crenne (violon), Manfred Stilz (cello) et Chantal de Buchy (piano). Fondé en 1969, cet Ensemble de chambre s'est produit avec succès partout en Europe. Cette rigueur classique est de mise pour interpréter deux des trois **Trios** composés par Félix MENDELSSOHN (1809-1847). A vrai dire, le premier en ut mineur — composé pour violon, alto et piano en 1820 — est demeuré inédit. Le **Trio n° 1 en Ré mineur op. 49** date de 1839. Il est très mendelssohnien et moins substantiel cependant que le **n° 2 en ut mineur op. 66,** dont le caractère concertant est remarquable. Les mouvements médians sont étonnants, l'un par sa fraîcheur, la poésie de son inspiration, le **Scherzo** par le tourbillon drillant de son écriture. La présentation de Joël-Marie Fauquet est toujours excellente.

- **LISZT, Les Rhapsodies hongroises -** Coffret 3 x 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-14021/3 st.

Des vingt et une **Rhapsodies** composées par Ferenc LISZT (1811-1886), seize constituent un ensemble homogène, une autre, dite **roumaine,** semble apocryphe ; quant aux autres, elles sont d'une veine totalement différente des premières. A celles-là, Georges Cziffra adjoint la seule dix-neuvième, écrite un an avant la mort du musicien, alors que les seize premières sont conçues et réalisées entre 1839 et 1845 : leur version définitive est de 1854. Liszt a été précédé dans le domaine de la rhapsodie par Tomasek au début du siècle. Son nom reste néanmoins attaché au genre avec cette immense fresque sonore — plutôt bande dessinée musicale — de l'épopée tzigane. Il adopte le principe de la **czarda** avec sa partie lente et majestueuse **(lassu)** et son allegro brillant et enjoué **(friska).** Cinq sont sous-titrées : n° 5 **(Héroïde élégiaque),** 8 **(Capriccio),** 9 **(Carnaval de Pesth),** 10 **(Preludio)** et 15 **(Marche de Rakoczy).** Cette dernière pourra être mise en parallèle avec la **Marche hongroise** de Berlioz, composée antérieurement sur le même thème de Janos Bihari. Ce programme, dont l'auditeur est en droit d'attendre tous les éblouissements, toutes les prouesses techniques, tout le panache, est conduit de mains magistrales par Georges Cziffra, le plus généreux des pianistes virtuoses.

OFFENBACH, La Périchole - Coffret 2 x 33/30 ERATO STU 70994/5 st.

On l'aplaudissait voici peu à la T.V. dans sa réalisation de **Boris,** le voici à l'autre bout du répertoire à la tête d'une équipe prestigieuse qui ne comprend rien moins que les noms de Régine Crespin, Alain Vanzo, Jules Bastin. Que de promesses tenues par ce bouquet d'artistes entourés par l'équipe de l'**Opéra du Rhin** sous la direction d'Alain Lombard : car il s'agit bien comme vous l'avez deviné, de ce chef étonnant qui a du Münch, du Hoesslin ou du Bruno Walter dans les veines et... la baguette. **ERATO** signe cette belle nouveauté intelligemment présentée avec un texte de liaison d'Alain Decaux. Cette charmante **Périchole** de Jacques OFFENBACH (1819-1880) est merveilleusement incarnée par Régine Crespin, toute en verve tendre. Ses deux principaux partenaires — Alain Vanzo (Piquillo), Jules Bastin (le Vice-Roi) — sont à la hauteur de leur réputation. Cet opéra-bouffe sur un livret de Meilhac & Halévy d'après **Le carosse du Saint-Sacrement** de Mérimée a pour autres interprètes les Solistes et Chœurs de l'Opéra du Rhin (dir. Gunther Wagner) et l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg. Régine Crespin se montre ici une héritière d'Hortense Schneider, l'illustre créatrice du rôle.

VERDI, Messa di Requiem - Coffret 2 x 33/30 ERATO STU 70965 st.

Il m'est aisé de renouveler ici l'éloge que je viens de faire d'Alain Lombard, et de son éclectique efficacité : ce serait découvrir l'Amérique du XXe siècle ! Le voici à nouveau en effet, à la tête de son Orchestre Philharmonique de Strasbourg pour diriger une œuvre ô combien différente de la précédente, encore que sa religiosité soit fort empreinte d'une recherche théâtrale de l'effet : le **Requiem** de Giuseppe VERDI (1813-1901). Ce n'est guère l'instant d'émettre une opinion personnelle, laquelle n'a aucune importance au demeurant. Mais l'illustre Clarendon ne m'a pas même empêché de pleurer après Berlioz lorsque j'entends ces épanchements verdiens **senza misura !** passons... Il n'en demeure pas moins qu'un tel monument exige une virtuosité, une présence extraordinaire de l'Orchestre et des Chœurs, et **a fortiori** des solistes qui sont ici Joyce Barker (sop.), Mignon Dunn (contralto), E. Mauro (tén.), P. Plishka (basse). Cette page inspirée, profondément dramatique et sincère sans nul doute, a été composée pour le premier anniversaire de la mort du poète catholique patriote (qualités compatibles chez tous les étrangers, plus chez nous : passons encore !), du poète Manzoni, que Verdi surnommait « le saint ». Et le compositeur ne se sentit-il point touché d'une grâce nouvelle après avoir composé cette œuvre ? Du moins l'assure-t-il et pouvons-nous le croire. L'auditeur souscrira pleinement à l'enthousiaste exécution d'Alain Lombard, de ses assistants J.M. Dobrodinsky et Charles Schwarz, et de tous les artistes qui participent à ce drame de la Mort.

DEBUSSY, Images, Jeux - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 - 12792 gu.

« Moins violent mais aussi insidieux dans son langage » que **Le Sacre du Printemps,** le ballet **Jeux** de Claude DEBUSSY (1862-1918) a pâti sans conteste de la proximité de l'œuvre de Stravinsky, donné quelque quinze jours plus tard. On peut dire que cette partition a été remise à l'honneur par la génération d'après 1945, avec Boulez en tête. Richement structurée, subtilement orchestrée, cette partition bénéficie, de même que les **Images** qui complètent ce disque, de la remarquable compréhension de l'Orchestre National de l'O.R.T.F. dirigé par Jean Martinon. Somptueuses **Images** orchestrales, constituant un triptyque avec une évocation de l'Ecosse **(Gigues),** la France **(Rondes de Printemps)** et l'Espagne avec **Ibéria,** cette dernière partie étant à son tour subdivisée en trois images **(Par les rues et par les chemins, Les parfums de la nuit et Le matin d'un jour de fête).** En quelque sorte, Claude de France tend ici la main à son « glorieux ancêtre », le François Couperin des **Nations.** Un bien beau disque...

DEBUSSY, Trois chansons de Bilitis, Six épigraphes antiques, Les chansons de Bilitis - 33/30 ARION ARN 38350 st.

Le joyau de cette Discothèque : je ne saurais assez dire le plaisirs que vous prendrez, lecteurs qui êtes musiciens, à savourer cette très exceptionnelle réalisation qui réunit **Trois chansons de Bilitis** de Claude DEBUSSY (1862-1918) composées en 1895/97 sur des poèmes de Pierre Louys **(La flûte de Pan, La chevelure, Le tombeau des naïades)** aux **Six Epigraphes antiques**, de 1900/01, musique de scène destinée à des évolutions d'après les textes de **Bilitis** de Pierre Louys **(Pour invoquer Pan, Pour un tombeau sans nom, Pour que la nuit soit propice, Pour la danseuse aux crotales, Pour l'Egyptienne, Pour remercier la pluie du matin),** pages publiées par Durand en 1914. Anik Devries dit avec une voix qui semble « avoir passé sur la mer au printemps » ces douze poèmes attribués par Pierre Louys à une Bilitis imaginaire, antique courtisane dont les vers ont un charme sensuel et secret prétexte à mille magies harmoniques, à frémissements extraordinaires de sonorités, musique évocatrice tout entière baignée de l'atmosphère de **Pelléas** et qu'on sait gré à ARION de graver pour la première fois. En fait, on ne saurait présenter un tel disque, tout en touches délicates, où Danielle Galland (sop.), Noël Lee (piano), Michel Debost et Kathy Chastain (fl.), Martine Geliot et Joëlle Bernard (harpes) rivalisent de tact et d'efficacité. Décidément, ce disque devrait être LE joyau de VOTRE discothèque.

SAINT-SAENS, Œuvres pour violon - 33/30 ERATO STU 70985 st.

Le New-Philharmonia Orchestra dirigé par Vernon Handley accompagne ici le beau violon de Pierre Amoyal. Le programme est consacré à Camille SAINT-SAENS (1835-1921), avec trois pages illustres qui sont le **3e Concerto op. 61 en si mineur,** la **Havanaise op. 83** et l'**Introduction et Rondo capriccioso op. 28.** C'est un programme plus difficile qu'on pourrait l'imaginer. J'avance cela sans plaisanter, ni sans outrecuidance : il est bien évident que ces trois œuvres exigent une virtuosité, une technique que possède magnifiquement Pierre Amoyal, dont nous suivons avec intérêt les réalisations. Ses exécutions sont brillantes à souhait, pleines de panache, et l'on se plaît à penser qu'avec une complète maturité de son beau talent, Pierre Amoyal pourra rivaliser dans son interprétation avec un Thibaud, avec un Francescatti. Du premier, il saura retrouver ce style difficilement égalable, qui donnait une **Havanaise** sensuelle, charnelle à la limite : celle de Pierre Amoyal est peut-être encore trop délicate, trop aristocratique : prétendrais-je que la mariée est trop belle ?... Presque ! De Francescatti, il aura le souffle, l'archet si long et sensible qu'on le croirait tout droit venu d'Ysaye. Laissons pour l'instant ce magnifique artiste le loisir de s'épanouir totalement en poursuivant ses récitals et ses enregistrements, de Mendelssohn à Prokofiev, de Tartini à Lalo et aujourd'hui Saint-Saëns. Le reste est une affaire de temps : on ne saurait reprocher à une fleur d'être d'abord un bouton. L'équilibre entre le soliste et l'excellent New Philharmonia est une réussite : on sait gré à **ERATO** de l'avoir inscrite à son catalogue.

LALO, Suite n° 1 de Namouna, Ouverture du Roi d'Ys, Concerto pour violoncelle - 33/30 PHILIPS Invitation à la Musique 6538023 gu.

Encore une heureuse réédition de PHILIPS que ce concert Edouard LALO (1823-1892) qui devrait être un classique de toute discothèque valable. Pochette évocatrice avec une belle reproduction du tableau de Lévy-Dhurmer du Musée de Brest : **Ma Mère, un soir, a vu la Ville d'Ys.** Le programme comporte donc l'**Ouverture du Roi d'Ys,** laquelle contraste on ne peut mieux avec la **Suite n° 1 de Namouna (Prélude, Sérénade, Thème varié, Parade de foire** et **Fête foraine)** par le Detroit Symphony Orchestra sous la direction de Paul Paray. L'autre face comporte l'héroïque **Concerto en Ré mineur pour violoncelle et orchestre** par Janos Starker et le London Symphony Orchestra dirigé par Stanislas Skrowaczewski.

Florilège de la Musique française - 33/30 SNEPA EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 065 - 14121 gu.

J'ai choisi celui-ci parce qu'il recèle de charmantes pages de musique française : mais j'aurais pu citer des huit réalisa-

tions « classiques » (ou les six variétés de bon goût) suscitées en diverses marques par le **S.N.E.P.A.** (Syndicat National de l'Edition phonographique et audiovisuelle) à l'occasion du **125e anniversaire de la S.A.C.E.M.** Et je voudrais renouveler ici au nom de L'EDUCATION MUSICALE et de ses lecteurs, les remerciements que j'ai déjà adressés directement au Président du S.N.E.P.A., M. Lucien Adès, pour cette collection de haute volée. Elle rassemble les noms de Reynaldo HAHN **(Adès)**, RAVEL et d'INDY **(C.B.S.)**, des pages d'opéras français d'HALEVY à SAINT-SAENS **(Decca)**, les ballets **La Chatte** et **Les Fâcheux** d'Henri SAUGUET et Georges AURIC **(Guilde internationale du disque)**, des pages pour flûte d'IBERT, DAMASE et ARMA **(Erato)**, FRANCK **(D.G.G.)**. J'ai un faible pour les musiques d'AURIC, HONEGGER, IBERT, KOECHLIN, LAZARUS (moins !), MILHAUD et surtout ROUSSEL pour le **14 juillet** de Romain ROLLAND **(Chant du Monde)**. Le **Florilège de Musique française** d'**EMI LA VOIX DE SON MAITRE** est éclectique avec principalement la **Sonate pour flûte et piano** de Francis POULENC (1899-1963) par Michel Debost et Jacques Février. L'amateur y trouvera aussi D.F. AUBER **(L'éclat de rire** de **Manon** par Mady Mesplé), GOUNOD **(Aimons-nous** par Gérard Souzay), FAURE **(Nocturne n° 8** par J.P. Collard), MASSENET **(Pièce pour piano op. 10 n° 5** par A. Ciccolini), CANTELOUBE **(La bergère aux champs** par V. de Los Angeles), SEVERAC **(Valse romantique** par A. Weissenberg), SAINT-SAENS **(Barcarolle** par le Groupe instrumental de Paris), ROUSSEL **(Réponse d'une épouse sage** par Elly Ameling et Dalton Baldwin), DEBUSSY **(La plus que lente** par l'Orchestre de l'O.R.T.F. dir. Martinon) et MESSIAEN **(Regard des hauteurs** ext. des **Vingt regards sur l'Enfant Jésus** par M. Beroff). Impossible de rendre compte de toutes ces interprétations : mais je ne pose pas ma plume avant d'avoir salué cette grande dame qu'est la S.A.C.E.M. et lui avoir présenté à l'occasion de cet anniversaire les vœux de notre Rédaction pour la poursuite de sa belle action de solidarité artistique.

● **Richard STRAUSS, Don Quichotte** - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069-02641 st. compat.

Variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque op. 35 composées en 1898 par Richard STRAUSS (1864-1949), **Don Quichotte** marque, selon Romain Rolland, « le dernier point où peut arriver la musique à programme. Dans nulle autre œuvre, Strauss ne fait preuve de plus d'intelligence, d'esprit et de prodigieuse habileté ; et il n'y en a pas, ajoute-t-il, où tant de forces soient dépensées davantage en pure perte, pour un jeu, une plaisanterie musicale qui dure quarante-cinq minutes et oblige l'auteur, les exécutants et le public à un travail pénible ». Ces quelques mots, glanés dans la présentation de cette nouveauté **EMI** par Rémi Jacobs suffisent à rappeler l'extraordinaire partition de Strauss qui demeure essentiellement un exercice de haute école pour grand orchestre : on sait que l'on sera comblé puisque l'exécution est ici confiée à l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par l'illustre Herbert von Karajan. Les fantasques parties solistes sont confiées à Ulrich Koch, altiste et surtout à Mstislav Rostropovitch, dont la partie tient véritablement du concerto en plus d'un passage. Un enregistrement de prestige.

● **PROKOFIEV, Symphonies I (Classique) et V** - 33/30 PHILIPS Invitation à la Musique 6511 021 U st.

Deux mondes foncièrement différents que ces deux symphonies, nettement marquantes dans la carrière de Serge PROKOFIEV (1891-1953) : l'une est géniale pirouette composée au plus fort de la Première Guerre mondiale, un an avant la Révolution, par un jeune compositeur qui voulait attester sa connaissance des maîtres classiques et leur payer en quelque sorte tribut en offrant aux manes de Haydn une composition « telle qu'il l'aurait pu concevoir s'il eut encore vécu ». L'autre est une épopée mûrie à la fin de 1944, en un temps où les Armées soviétiques renversaient à leur profit la vapeur de la lourde machine de guerre nazie. On peut certes méditer sur ces deux occurrences. On s'accordera néanmoins pour reconnaître l'impact de ces deux œuvres sur nos jeunes. Nous le savons tous en ce qui concerne la **Symphonie classique**, mais un récent concert scolaire du Philharmonique de Paris, comportant la **Symphonie n° 5** a montré la réaction chaleureuse de nos élèves, réaction dictée par une musique saine, sans détours sophistiqués, et dont les motifs mélodiques caractéristiques se gravent aisément dans les mémoires. Milan Horvat dirige l'Orchestre symphonique de Zagreb pour la **Symphonie Classique**, cependant que la **Cinquième Symphonie** est interprétée par le Minneapolis Symphony Orchestra sous la baguette d'Antal Dorati.

● **CASTEREDE, Symphonie n° 1, CHARPENTIER, Concertino alla francese** - 33/30 Passacaille 3676 gu.

Il s'agit également d'une réédition d'une remarquable gravure réalisée, si j'ai bonne mémoire, par PHILIPS vers 1967, et l'on peut savoir gré à **La Passacaille,** disquaire de qualité dont ne nous demeure plus hélas que le souvenir reconnaissant, pour avoir assuré la réédition de deux pages très remarquables de la musique française contemporaine. En un temps où j'ai présenté à nos amis **La Chanson du Mal-Aimé** de Jacques CASTEREDE (né en 1926), nombreux sont ceux qui m'ont écrit ou ont demandé à M. Musson où ils pourraient trouver des enregistrements de ce compositeur, aujourd'hui Directeur adjoint du C.N.S.M. de Paris. Ils seront heureux de découvrir une œuvre de jeunesse où n'est point cachée une dette envers Honegger, en un contrepoint beaucoup moins désespéré que celui de la **Seconde Symphonie** du musicien de **Jeanne**. La **Symphonie n° 1 pour cordes** de Castérède pétille de vie, d'invention, de **musique** en un mot. On peut reconnaître les qualités de clarté, mais encore des recherches gourmandes des sonorités dans le **Concertino alla francese** pour ondes Martenot et orchestre de cordes et percussions de Jacques CHARPENTIER (né en 1933), où le musicien paye aussi un tribut, mais ici à l'Inde « messiaenique ». Ce très beau disque doit être commandé directement à la responsable de l'ancienne **Passacaille,** Mme Fortin-Jammes, 4, square Emmanuel-Chabrier à Paris 75017 : une démarche que nul ne regrettera. F. Deslogères est aux Ondes Martenot, J.C. Casadesus aux timbales, J.P. Drouet aux percussions ; ils sont accompagnés par l'Orchestre de Chambre de Rouen que dirige le regretté Albert Beaucamp.

● Le lecteur voudra bien me pardonner de regrouper dans la même rubrique quatre nouveautés **ARION** d'un caractère assez particulier. L'un est un concert de **Musique liturgique orthodoxe russe** par l'Ensemble choral Tchaïkovski dirigé par Galina Grigorieva : onze pièces, hymnes, psaumes, exapostillaire, chants traditionnels harmonisés et qui sont interprétés avec une foi un peu mondaine **(33/30 ARION ARN 36354 st.)**. Voici, à l'autre bout du Vieux Continent, deux messages celtiques. D'une part, un récital de **harpe celtique** consacré par Denise Mégevand à des pièces originaires des **Iles Hébrides :** mélodies recueillies par Marjory Kennedy-Fraser et harmonisées par Denise Mégevand qui colore la mélancolie inhérente à cette petite harpe de timbres divers : clarinette (J.C. Brion), trompette (R. Jeanmarie), alto (L. Lovano), hautbois et cor anglais (J. Vandeville). C'est une référence **ARION ARN 33351 B st.** L'autre disque celtique est dû à Jean LANGLAIS (né en 1907) : la Petite Bretagne ne lui a livré il est vrai que des « cantus firmus », mais lesquels, grands dieux : puisqu'il s'agit de ces cantiques qui font la gloire de la liturgie armoricaine. Il s'agit donc de huit **Kantigou Vrezoneg** harmonisés par Jean Langlais, avec la maîtrise qu'on imagine, sauf à mon avis en ce qui concerne le très beau **Ar Baradoz,** pour lequel le musicien semble être « passé à côté ». J'aurais été sensible à l'inscripton sur ce programme de quelques-unes des si belles harmonisations de Ropartz, le grand Breton... Ce sera sans doute pour une autre fois ! Ce disque, enregistré au Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde (celui du Père Franck, le Maître de Ropartz) s'achève par une improvisation sur le thème **Adoromp hol! (33/30 ARION ARN 36331 st). Sourire de la guitare**, c'est ainsi qu'Ariane Segal a intitulé un charmant disque d'Alberto Ponce où sont réunis, aux dires mêmes du musicien, « de petits coquelicots dans le champ de blé de la Musique ». Ce sont des pièces facilement données en **bis** par les guitaristes de qualité, et Alberto Ponce compte parmi les plus valeureux : pages du XXe siècle de Miguel LLOBET, Emilio PUJOL, Manuel de FALLA, Antonio RUIZ-PIPO, Eduardo SAINZ DE LA MAZA, Leo BROUWER, Heitor VILLA-LOBOS, Ignocio CERVANTES et Abel CARLEVARO : de quoi faire rêver les **afficionados ! (33/30 ARION ARN 36341 A st.).**

MUSIQUES NOUVELLES

par Olivier CORBIOT

Un concert a eu lieu le 6 mars dernier, intitulé « Musique sacrée, musique profane », dans le cadre de la IIIe Semaine Musicale de Fresnes (Val-de-Marne) où l'on a pu remarquer quelques intéressantes présentations de musiques vocales et instrumentales par des artistes dont le jeu fut mis en valeur grâce à la bonne acoustique et au cadre pittoresque de la petite église Saint-Eloi. Des neuf séances qui se déroulèrent dans les églises, gymnase et lycée de la ville, une seule était consacrée à des « premières », c'est-à-dire à des créations de compositeurs tels que Roger Calmel, habile harmonisateur de chants populaires, Alain Weber et Max Pinchard. Le problème de la musique contemporaine est de la faire apprécier, ne serait-ce que pour sortir des sentiers battus; en parcourant les rues où l'on donne de la musique, comme il est possible, actuellement en France, de le faire un peu partout et en se tenant au courant par la presse ou la radio, on peut l'apprécier.

Jacqueline Bender à la harpe celtique, M. Pozzo di Borgo, à la flûte traversière, F. Pellié et Tristan Murail aux ondes Martenot donnèrent à cette manifestation un intérêt certain. Ce fut l'audition des « Trois Ritournelles » de J.J. Werner, composées en 1975 que M. Pozzo di Borgo, fidèle à la tradition de l'enseignement de M. Moyse sut bien mettre en valeur avec un accompagnement de harpe incisif et précis.

Ce concert nous réservait une autre surprise : une transcription d' « Oraison » extrait du quatuor pour la fin du temps d'O. Messiaen, avec l'orgue et les ondes Martenot, remplaçant la clarinette, le violon, le violoncelle et le piano utilisés à la création de l'œuvre il y a trente-cinq ans.

Au même programme figurait « Oiseau de Java » pour deux ondes de L.A. Marcel. Nous nous permettrons de dire que nous restons fatalement prisonniers de toute une musique des siècles passés, largement répandue et diffusée et il est heureux que les musiciens trouvent des voies nouvelles dans une recherche passionnée de la connaissance de ce qui peut-être, sera entrepris de vraiment nouveau demain.

La chorale A. Honegger dirigée par A.M. Pozzo di Borgo interpréta les deux chorals n° 20 et 53 extraits de la Passion selon Saint Jean de J.S. Bach avec le reniement de Saint-Pierre et la compassion.

Le 24 juin dernier, les Concerts de l'Ile-de-France ont répété avec l'appui de quatre chorales, représentant, compte tenu de l'orchestre placé sous la direction de Jean Fournet, un ensemble de 300 musiciens en vue d'une manifestation artistique et culturelle, devant avoir lieu le samedi suivant et placée sous la présidence du Préfet du Val-de-Marne, M. J. Perier. Il s'agissait de rattraper ce que la France englobant cette île dont la population égale celle de l'Autriche, n'a pas fait pendant plusieurs décennies, au sujet de Berlioz. Car aujourd'hui, il n'est plus question de bouder le musicien « Dauphinois » dont le souvenir est encore perpétué grâce à sa maison natale de la Côte Saint-André. L'auteur du « Carnaval Romain » était de ces compositeurs qui, en avance sur leur temps, croyaient à ce qu'ils faisaient, dirigeaient, suscitaient l'enthousiasme, sans pour autant être toujours suivis et trouver un bon prétexte de paraître devant un public d'une manière plus ou moins avantageuse mais pour servir la musique, avec la participation d'artistes éprouvés. Ce que fit Jean Fournet.

D'ailleurs ce soir-là, il faisait chaud, peut-être trop. Berlioz, feuilletoniste, aurait été ravi de faire le compte rendu de cette soirée. On y répétait de larges extraits de la « Damnation de Faust » avec tout ce qui concernait la partie chorale de cette légende dramatique : Ainsi de l'Acte II, les chœurs entonnèrent l'Hymne de la fête de Pâques « Christ vient de ressusciter » ...« Il monte plus beau vers les gloires immortelles ». Les deux ensembles vocaux de la scène de la cave d'Auerbach dont la fameuse fugue. Puis de l'acte III « Des sites ravissants, la campagne se couvre » nous rappelait la proximité de la Roseraie de l'Hay-les-Roses. Le chœur des soldats fut mené rondement : « Villes entourées de murs et de remparts ». Au cinquième acte, une très jolie voix soliste plana au dessus de la terre chantant « Margarita », quand l'enfer se tut. Enfer peuplé de chiens et d'oiseaux, de bourdons agaçant le pupitre des premiers violons et commenté ainsi que le reste de la partition par M. Gauthier. Il ne restait plus qu'à mettre au point quelques passages de la « Symphonie Fantastique ».

Ces concerts de plein air, favorisés par le beau temps, rencontrent toujours le même genre de difficultés : La mauvaise acoustique que l'on tente d'améliorer avec de grands échafaudages flanqués de hauts-parleurs.

LE FESTIVAL DU MARAIS

Cette année, les pianistes étaient nombreux au festival. Le 1er juillet, Ch. Ivaldi et G. Pludermacher (1) ont interprété à quatre mains des œuvres de W.A. Mozart, Schubert, Debussy et J. Brahms. Le surlendemain, dans le même cadre de la rue de Sévigné, c'était un récital Chopin donné en soirée, par un pianiste aveugle — Alain Carnasecca, né à Paris, disciple de Cortot. D'origine italienne, jovial et trappu, il n'eut pas de mal à nous introduire, deux heures durant, dans les espaces sonores..., dans les espaces sonores et poétiques que nous devons au maître polonais. Trois études posthumes de l'opus 25 débutaient ce programme.

Sur un instrument à clavier aux belles sonorités, un « Bösendorfer », le pianiste sut trouver la « note bleue » de ce concert à partir du moment où il s'éloigna des pièces de pure virtuosité tels que l'Allegro de concert op. 45 aux aspects Lisztiens, avec des plans contrastés, non dénués par instant d'une fraîcheur d'inspiration qui convenait au jeu de ce jeune pianiste et dont on peut reporter dans le temps, de ce concerto inachevé aux environs de 1830, la composition. La Polonaise - Fantaisie op. 61, longtemps incomprise de Franz Liszt est pourtant un chef d'œuvre. Avec la barcarolle inscrite à ce même programme, elle constitue un aboutissement.

Tout n'était pas égal, avec des passages heurtés mais les auditeurs venus nombreux surent apprécier la délicatesse des aigus, la profondeur des basses avec les brusques échappées dans les recoins les plus intimes de l'expression personnelle dont Chopin sait toujours rester le maître. Les trois Mazurkas de l'opus 17 (1, 2 et 4) donnaient une idée de l'élégance du style concernant cette danse. Autre mérite de la part de cet interprète, celui d'avoir inscrit la fantaisie en fa, la première Ballade en sol et la Sonate en si bémol mineur dite « funèbre » qui rejette toute soumission aux cadres formels.

Noël Lee est bien connu à Paris pour avoir diffusé tant aux concerts que par la radio, de la musique contemporaine de piano des U.S.A., après avoir beaucoup appris auprès de N. Boulanger et de ses maîtres au conservatoire de Boston. Il s'est orienté vers la connaissance de la musique de Debussy après avoir étudié le monument pianistique des sonates de F. Schubert. En interprêtant Claude de France N. Lee pense aux timbres de l'orchestre. Pour lui Debussy et Schubert représentent un monde prodigieusement riche, intense et varié « mais assez peu apparent de prime abord, marqué par des signes extérieurs ». Né dans un milieu universitaire, ce pianiste fait penser de profil à Abraham Lincoln. L'Hôtel Carnavalet réunissait le 26 juin un public nombreux venu l'applaudir dans un répertoire éloigné de choix d'œuvres assimilées depuis longtemps. De F. Schubert, le programme de cette fin de semaine comportait la sonate en la mineur D. 784,jouée avec sensibilité, notamment dans l'andante aux résonances parfois tragiques et se résolvant en une ambiance sereine. Avec ses « visions paradisiaques » cette sonate laisse entendre des échos de la « Wanderer » Fantaisie.

D'Eliott Carter, la sonate de 1945 montre un aspect de la musique d'après la seconde guerre mondiale, encore sous l'influence de Debussy et de Strawinsky, écrite dans un langage naïf et diffus qui se perd parfois dans des traits de virtuosité gratuite. Mais cette sonate fut bien défendue par N. Lee, dans ses cinq mouvements et l'interprête montra l'intérêt qu'il prenait à la seconde partie scorrevole (fluide).

Enfin Cl. Debussy, avec le deuxième livre des Préludes fut écouté comme l'un des deux chevaux de bataille du pianiste, né en Chine. L'ensemble des douze pièces fut mis en valeur avec une couleur « proprement dite » d'harmonies que la pédale droite savamment dosée du piano Steinway éclairait doucement. D. Rissin a reproché au pianiste de soustraire le côté angoissé de certains préludes « Brouillards » « Feuilles mortes » en stylisant l'inquiétude avec une pudeur qui convient aux musiciens post-romantiques. « Bruyères » « Canope » et « Feux d'artifice » montrent une certaine volonté de mettre de la simplicité dans l'énoncé des thèmes en créant une atmosphère tour à tour joyeuse, légère et parfois cocasse.

L'Ensemble « Musica da Camera » est un quatuor, pas comme les autres puisqu'il se consacre à la musique pour flûte traversière et cordes. Composé de Mlle Verena Bosshart, Hans-Walther Hirzel, Mathes Seidl et David Simpson, ce groupe instrumental ne néglige pas la musique contemporaine, et joue soit en trio à cordes, soit en quatuor. Jeune formation, créée en 1974, elle se fit entendre le 8 juillet.

C'était à Notre-Dame des Blancs Manteaux, un Concert aux chandelles — huit, disposées sur les pupitres pour rappeler aux auditeurs que la musique interprétée avait été composée pendant les siècles où l'éclairage par les bougies avait la primeur. Car de tous les auteurs joués un seul avait connu l'électricité et c'était Max Reger (1873-1916) mort il y a soixante ans.
Le timbre transparent de la flûte que Verena Bosshart, sympathique et peu empruntée sut manier avec musicalité et autorité.

Le trio de Schubert pour violon alto et violoncelle en si bémol est presque unique en son genre. C'est le deuxième, achevé celui-là. Ecrit en 1817, qui n'y retrouve pas, avec l'ambiance élégiaque du 1er mouvement et le charme du deuxième, l'influence italienne ?

Le Nocturne de Wanhal nous replonge à l'époque de J. Haydn. Ecrit à l'époque où la musique de chambre est si vivante et dans l'esprit des nocturnes que composait le maître des Esterhazy, cet ouvrage nous montre qu'un compositeur tchécoslovaque (1739-1813) un peu oublié de nos jours savait écrire pour quatre instruments une production faite pour la circonstance. La Sérénade de M. Reger (op. 141 en sol) est une démonstration dans l'art de la recherche de la conversation instrumentale. Avec ses trois parties, en écoutant l'œuvre jouée ce soir là, on songe autant à Mozart qu'à R. Strauss. Il s'agit d'un ensemble de violon, d'alto et de flûte, avec un finale plein de verve répondant à l'allégresse du premier mouvement (écrit en 1915).

De Mozart, le Quatuor en ut Majeur (K 285 b - anhang 171) pour flûte et cordes était au départ, un peu figé dans sa présentation. Ecrit en 1778, à une épo-

que où l'on assiste à un merveilleux jaillissement mélodique dans l'œuvre de son auteur, l'ensemble prit l'élan nécessaire pour l'interprétation de ce quatuor. Et dire que Mozart n'aimait pas la flûte ! Ce qui y paraît attachant, c'est l'étonnante suite des variations du deuxième mouvement, qui ont permis aux instrumentistes de décoller véritablement, avec une légèreté et une musicalité réelle. C'est aussi le dialogue entre la flûte et l'alto dans l'adagio. Mozart a été joué six fois au cours du festival du Marais 1976. Le lendemain nous retrouvions le nom de Max Reger inscrit au Récital d'orgue de Louis Robilliard, avec une très curieuse « Ode Funèbre ». C'est l'organiste Straube, ami du compositeur qui fit connaître à Leipzig cette œuvre réputée « injouable » et à caractère dramatique. D'ailleurs le nom de Reger n'est pas inconnu des Parisiens qui en écoutent souvent à Notre-Dame de Paris. Cette pièce funèbre mérite bien son nom et l'on croit entendre y percer ça et là des gémissements et des déplorations. Reger, cet admirateur de J.S. Bach aurait été satisfait du reste de ce concert où il nous fut donné d'écouter le Prélude et Fugue en Ré Majeur B.W.V. 532 qui reflète le style brillant avec lequel D. Buxtehude avait familiarisé le cantor. Le Prélude fut joué avec une grande régularité sur cet instrument de l'église Notre-Dame des Blancs-Manteaux avec son positif et son buffet flanqué de quatre tourelles, illuminés pour la circonstance par de puissants projecteurs. G. Guillard, notre collègue se fit l'interprête de l'anxiété de l'organiste L. Robillard devant l'état de l'orgue « rebelle », étant donnée la sécheresse qui sévissait et qui aurait pu être la cause d'une éventuelle insatisfaction du public quant à la qualité de l'audition de cette soirée du 9 juillet Il y eut aussi le Choral et Fugue « Christ unser Herr » B.W.V. 684 « Notre Seigneur » ainsi que le « Je crie vers Toi » « ich ruf zu dir » avec la musette, le bourdon et la flûte de 16.

Enfin, avec la « Fantaisie et fugue » sur « Ad nos ad salutarem undam » d'après Meyerbeer (1850), au style décoratif et brillant, avec ses grandes envolées, qui contrastait avec la « passacaille et fugue en ut de Bach », se termina ce concert donné par un organiste de talent qui vient d'obtenir un grand Prix du Disque avec un enregistrement d'une œuvre de Cl. Ballif, pour cuivres et orgues.

Pour en revenir à la « Fantaisie et Fugue » de Liszt, avec ses différentes parties Moderato, Allegro, Adagio triomphant et sa partie de pédalier en trilles, il faut reconnaître à son auteur d'avoir su y présenter les phrases musicales, larges comme des prières. Cette « Fantaisie et Fugue » a, sûrement, un côté clinquant que l'on trouve dans les « Fantaisies » pianistiques sur des thèmes de compositeurs du siècle dernier mais elle n'en reste pas moins une œuvre intéressante.

Le 10 juillet : autre concert, toujours à cette église dont l'achèvement de la réfection de l'orgue remonte aux années 1968-70. Mais cette année, l'interprête de la liturgie qu'est cet instrument, n'est nullement intervenu pour accompagner les six chanteurs de l'ensemble vocal Guillaume Dufay de Paris dirigé par Arsène Bedois. On eut le loisir d'écouter à cette soirée présentée par J. Merlet, trois pièces de chant Grégorien, extraites de l'office du dimanche des Rameaux avec l' « Hosanna Filio David » chantées au moment où le prêtre bénit les rameaux de palmier déposés au pied de l'autel, « Pueri Hebraeorum » autre antienne et enfin « Gloria, laus, et honor » — chanté en principe après la fermeture de la porte.

Du manuscrit du trésor de la Cathédrale d'Apt (fin XIVe), on reconnait une Polyphonie à 3 voix « Kyrie-Christe ». Il y eut aussi des extraits de l'office du vendredi saint, dirigés d'une main à la fois souple et ferme, sans continuité absolue, permettant néanmoins aux interprêtes de retrouver le rythme à travers la monodie grégorienne. Puis ce fut le « Crux Fidelis », strophe chantée avant l'hymne « Pange lingua ». D'autres pièces celles-ci à 4 voix du manuscrit d'Apt concernaient les passages de la messe du dimanche de Pâques. Avec Laurentius de Florentia, l'Ars Nova était représenté par un « agnus dei » à 2 voix de l'Ecole Florentine. Grâce à un retour en arrière de deux siècles (en arrière nous nous reportons au XIIe siècle) le public put applaudir des pièces de Perotin avec les vocalises de la voix organale.

Ainsi prenait fin le Festival du Marais représentant 19 Concerts dont le programme avait été établi par G. Condé.

Durant les vingt-cinq journées de ce Festival la place des Vosges, dont la dénomination remonte à 1800, fut le théâtre d'une animation quasi permanente où un limonaire (Duval-Mcahon) et le théâtre Amélie jouant des pièces à caractère réaliste apportèrent un peu de distraction aux Parisiens auxquels étaient venus se joindre les touristes de l'été. Bref si ce Festival a perdu de sa « superbe » de jadis, son intérêt ne s'est pas amoindri en dépit de l'absence de têtes d'affiches.

---

(1) Au programme : — Andante et variations K. 501 de Mozart (1786) ; — 2e cahier des Danses hongroises de J. Brahms; — six Epigraphes Antiques Cl. Debussy.

ENTRETIEN AVEC YVES BRAYER
DE L'INSTITUT

LE PEINTRE Y. BRAYER ET LA MUSIQUE

par Y. HUCHER

Né à Versailles en 1907, Yves Brayer vit à Bourges de 1914 à 1925 : études et équitation. Elève à l'Ecole des Beaux-Arts et première exposition au Salon d'Automne : 1926; 1er Grand Prix de Rome : 1930; début d'une carrière qui mènera Brayer à l'Institut (1957) mais qui surtout sera jalonnée de voyages et de quelque cinquante expositions en cinquante ans.

Je le regarde peindre.

André Chamson a écrit de lui : « Le pinceau va de la palette à la toile avec cette sûreté qui étonne chez les pianistes. « J'aimerais mieux la comparaison avec les violonistes : la palette, c'est l'instrument qu'il faut savoir préparer avec un soin religieux, tenir avec élégance, interroger et utiliser avec ferveur et recueillement; le pinceau, c'est l'archet qui se pose, se soulève, glisse lentement, s'envole et retombe.

Mais de toutes façons, un « virtuose ». Le mot va bien à Brayer. Un mot qui joint courage et inspiration. Travail et élan. Vertu et amour. Ce qu'il n'aime pas, Yves Brayer le gratte et le recommence. Pas de « repentirs » : s'il enregistrait, il n'admettrait pas d'arriver à un idéal par fragments recousus de dix essais différents : il reprendrait le tout jusqu'à ce que les dieux soient avec lui.

— N'est-ce pas le secret du véritable improvisateur ?

— *Sans doute, si vous entendez « l'improvisation » comme le résultat plus ou moins conscient d'une sorte de « révélation » plus ou moins rapide. Je peux parler dans mon atelier, y écouter de la musique, à condition d'avoir eu - et d'avoir eu d'abord - le silence nécessaire.*

— Vous définissez fort exactement la technique de l'improvisation telle que la concevait votre ami et confrère de l'Institut, l'organiste Marcel Dupré...

— *Je l'ai souvent entendu improviser à son orgue de Saint-Sulpice, l'église toute proche; c'est bien cela, en effet. Mais vous me rappelez aussi que Dupré m'a fait comprendre Olivier Messiaen, - Messiaen qui ne manque pas une seule de mes expositions à Paris... et parfois ailleurs !*

— Vous comptez de nombreux amis musiciens ?

— *Certes ! A commencer par les compositeurs des ballets dont j'ai réalisé les maquettes : Werner Egk, Delvincourt, Jeanne Leleu, Florent Schmitt, Busser, Daniel-Lesur, Jolivet, Milhaud et, le dernier en date, Tony Aubin qui fut mon condisciple à Rome.*

— Oui ! pour un opéra consacré à Goya... Ce qui nous fournirait une excellente transition. Mais d'abord, aimez-vous ce travail, cette collaboration avec un librettiste et un musicien ?

— *Je l'aimerais encore davantage si musiciens et chorégraphes se montraient un peu plus impatients de multiplier les contacts avec leur décorateur !*

— D'autres reproches aux musiciens ?

— *Reproches, c'est trop dire : tout au plus, étonnement. Par exemple, je me suis toujours demandé pourquoi les musiciens ont presque tous des « intérieurs » très bourgeois, sans aucune fantaisie. Ce qui n'empêche pas les bonnes relations ni l'amitié !*

— Et les chorégraphes et danseurs ?

— *Je n'oublie pas ce que je dois à ma première collaboration avec Serge Lifar, en 1942, pour Joan de Zarissa.*

— Comme on ne peut oublier le vivant portrait que vous en avez brossé ni toutes ces études, à la plume ou au pinceau, réalisées pendant des répétitions. Mais justement, quel est pour vous le rôle du décorateur d'opéras ou de ballets ?

— *Je me souviens de ce que Jean Yonnel m'avait dit en me commandant le décor pour Mithridate de Racine à la Comédie Française : « un décor qui ne se voit pas ». C'était un parti-pris très valable pour une tragédie. Je me suis rattrapé avec les costumes pour donner toute l'importance aux personnages. Un peu ce que les cinéastes demandent au musicien. De fait, si la meilleure musique de film est celle qui d'emblée crée une ambiance puis se laisse oublier, celle qui ne s'impose pas mais dont l'absence s'entendrait, n'en est-il pas de même pour les costumes et décors d'opéras et de ballets ?*

— Sans doute votre œuvre importante de décorateur répond-elle à cette question. Mais un autre fait me frappe à la lecture de votre catalogue : si votre pinceau a bien servi la musique, les titres - choix de votre part ou coïncidence ? - disent clairement vos affinités : l'Orient avec *Salomé* de Strauss ou *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt, l'Espagne surtout avec *Carmen* de Bizet, *L'Amour sorcier* et *La Vie brève* de Falla...

— *Vous oubliez la Provence avec Mireille ! Et c'est justement pour ces œuvres que vous citez qu'à mon sens le décor fait partie de l'action : il le situe. J'ai donc exécuté des maquettes souvent moins discrètes que dans d'autres cas mais je me suis efforcé de rester toujours en accord avec l'esprit de l'œuvre.*

— Pour me faire pardonner mon omission de Mireille, je n'oublierai pas de vous demander si, de retour de Russie, vous accepteriez d'illustrer *Boris Godounov* par exemple ?

— *Sans aucun doute ! En effet, j'ai rapporté de la Russie une vision très tolstoïenne, vraie dans ce sens que les Russes demeurent très respectueux de leur passé. Il suffit pour s'en convaincre, de les entendre chanter dans leurs églises, et Chostakovitch, sans rien ignorer*

des possibilités de l'harmonie moderne, possède une écriture et une orchestration héritées de Moussorgsky et de Rimsky-Korsakov.

Nous parlons longuement des voyages de Brayer, plus nécessaires pour le peintre que pour le musicien. L'Italie apparaît aussi peu dans ses souvenirs que le bleu dans sa palette : Brayer, peintre de l'Espagne et du Mexique, de la Provence et des pays aux ciels d'azur, a pourtant réussi à exclure à peu près totalement le bleu de ses toiles...

— Un peu comme un orchestrateur qui bannirait la flûte... Mais un autre sujet d'étonnement à propos de vos voyages : vous avez passé un été entier, en 1968, je crois, à Majorque, et je n'ai vu de vous aucune toile de ce séjour. Pourtant le souvenir de Chopin... Au fait, aimez-vous Chopin ?

— *Oui. Certaines de ses œuvres, qu'on le veuille ou non, exercent un pouvoir émotionnel par leur envolée romantique. La visite de la Chartreuse de Valldemosa où Chopin et George Sand vécurent plusieurs semaines est très émouvante. Le lieu est beau. On comprend qu'ils s'y soient arrêtés, mais son isolement à l'époque des voitures à chevaux, son inconfort en hiver, durent être pesants pour un malade.*

— Nous avons peu parlé de vos affinités musicales ?

— *J'aime Falla et tous les Espagnols, et pour les Français, Ravel, Schmitt et Milhaud, le premier surtout, parce qu'on pourrait dire de lui ce que le critique d'art, H. Mouraille, a écrit à mon sujet : « Il a redonné vie et noblesse à l'académisme spontané. »*

— ... et aussi pour ce qu'Armand Lanoux a dit de vous et qui est si vrai pour Ravel : « un esprit français de clavecin, auriez-vous aimé vivre en un autre temps, au XVIIIe siècle par exemple ?

— *Tout en étant heureux de vivre en mon temps, je pense que j'aurais aimé vivre à l'époque de la Renaissance. Je n'aime ni la vitesse, ni le rythme de la vie actuelle...*

— Des ennemis du travail que vous oubliez en Camargue ou dans votre retraite des Baux, je pense. Peut-être aussi devant ce qu'on appelle sottement en France une « nature morte », et tellement mieux, en Hollande, une « nature calme ». Quelle place a la musique dans cette partie de votre œuvre ?

— *Je pourrais vous répondre qu'il y a beaucoup de la tonalité d'ut majeur dans ma Nature morte aux objets blancs. Et j'ai peint bon nombre de guitares, bien sûr. Tenez ! Je vais vous montrer une Mandoline aux harmonies rouges...*

Nous sommes en pleine musique et j'ai peur que nous nous égarions — mais j'ai bien tort ! — quand Yves Brayer me fait admirer une somptueuse et originale collection de chapeaux : un canotier célèbre, dédicacé par Maurice Chevalier, quelques képis et casques rutilants, des coiffures de la belle époque ! Belle exposition à mettre... en musique ! Musique militaire, valses mondaines et bals populaires, le tout illustré de quelques toiles : *Bal nègre de la rue Blomet*, et cette *Rue de l'Harmonie*, au nom prédestiné. Du *Quai Conti sous la neige*, une toile de 1963, à l'Institut des Beaux Arts, il n'y a qu'un pas... à faire au rythme des tambours un jour de « réception sous la Coupole » ! Nous le franchirions avec Charles Trénet qui chantait à l'époque où Brayer commençait sa carrière :

« A l'Ecole des Beaux-Arts
« On chantait cet air bizarre :
« Papa peint dans les bois,
« Papa boit dans les pins. »

— *J'aime la chanson, et plus encore celle qui chante, non sans mélancolie, une époque qu'on dit « belle » parce que lointaine, un temps disparu...*

Longtemps, nous prolongeons cet entretien, évoquant surtout l'Espagne et ses danses, la Camargue et ses chevaux, et pour tout cela la « symphonie » des blancs, des noirs et des ocres. Je ne sais plus comment j'ai été à demander à Yves Brayer :

— Qu'est-ce qui vous rend le plus malheureux ?
Mais j'entends encore la réponse :

— *Je suis très malheureux le jour où je ne peux pas travailler...*

Déjà, Schumann disait : « Il faut travailler tant qu'il est jour... ».

INFORMATIONS DIVERSES

CONCOURS DU PUY SAINTE-CECILE 1977
(Cathédrale de ROUEN)

Un concours de musique religieuse, sur des textes français, imposés, appelé Puy Sainte-Cécile, est organisé par l'Association des Anciens Elèves de la Maîtrise Saint-Evode et l'Institut Titelouze de la Cathédrale de Rouen, 3, rue Saint- Romain, 76000 ROUEN. Ce concours est ouvert à tous les compositeurs, sans limite d'âge. Les trois textes français imposés sont adressés aux candidats sur simple demande (joindre une enveloppe timbrée pour l'envoi). Ces trois œuvres doivent pouvoir être interprétées par une communauté de fidèles, au cours d'une célébration liturgique, avec l'éventuelle intervention d'un chœur à voix égales ou à voix mixtes, et un accompagnement à l'orgue, pédale ad libitum.

La date limite d'envoi des manuscrits est fixée au 31 mai 1977. Le Puy Sainte-Cécile de Rouen est mentionné pour la première fois en 1565. Les œuvres musicales primées étaient exécutées publiquement par les enfants, chanteurs et instrumentistes de la Cathédrale. Les noms des lauréats étaient proclamés solennellement par les princes de la Confrérie. Sans atteindre à la célébrité des Puys d'Arras ou d'Evreux, celui de Rouen connut son apogée au XVIIe siècle. En 1632, Jehan Titelouze donna à la fête un éclat particulier en faisant entendre une de ses Messes avec symphonie, aujourd'hui perdues.

Pour tous renseignements complémentaires s'adresser à : Association des Anciens Elèves de la Maîtrise Saint-Evode, C.C.P. ROUEN 58.92 H.

CONCOURS INTERNATIONAL
DU FESTIVAL DE MUSIQUE DE TOULON
EN 1977, CE CONCOURS
SERA RESERVE AU TROMBONE

Ouvert aux artistes de toutes nationalités, il est à souhaiter que de nombreux musiciens de talent, de pays et de traditions différents, y prennent part, contribuant ainsi à l'évolution de l'interprétation artistique dans le monde. Ce concours comprend 3 épreuves : **a)** Une première épreuve éliminatoire avec accompagnement de piano, à huis clos, ouverte à tous les candidats régulièrement inscrit. **b)** Une deuxième épreuve éliminatoire publique, avec accompagnement de piano, pour les candidats retenus après la première épreuve. **c)** Une épreuve finale publique, avec accompagnement d'orchestre de chambre, pour les candidats retenus après la seconde épreuve. Une œuvre originale sera spécialement composée pour cette épreuve.

Le règlement du concours sera envoyé à chaque candidat, sur demande adressée au : Secrétariat du C.I.F.T. Festival de Musique de Toulon, Palais de la Bourse, avenue Jean-Moulin, 83000 Toulon (France). **Date limite des inscriptions : 1er mars 1977.**

CONCOURS INTERNATIONAL POUR JEUNES PIANISTES

Ce concours aura lieu à Milan, au Théâtre de la Scala, du 14 au 25 juin 1977. Il est réservé aux pianistes de toutes nationalités nés après le 31 décembre 1946. Les inscriptions sont reçues jusqu'au 1er mars 1977 au plus tard. Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : Teatro alla Scala, Via Filodrammatici, 2 - 20121 Milano, Italia.

STAGE F.N.A.Mu.
LAON 4-9 avril 1977

Haut-lieu d'art médiéval, Laon sera le centre choisi par la F.N.A.Mu pour un important stage d'initiation et de perfectionnement à la Musique ancienne et au réportoire folklorique. Parmi les animateurs : Henri Agnel, Julien Skowron, Jean-Claude Veilhan, John Wright, Jean-François Dutertre (instruments anciens, fiddle, vielle à roue, épinette des Vosges...), Jean Belliard, Yvon Guilcher (Chant médiéval, tradition orale, danses Renaissance et populaire), André Dutertre (lutherie : rebec et épinette des Vosges).

Les renseignements et l'inscription à ce stage sont à faire auprès d'Anne LE LAY, 56, rue Charles-Laffitte, 92200 Neuilly ou de notre ami Julien SKOWRON (l'un des plus fins connaisseurs, appréciés chez Les Ménestriers et dans l'Ensemble Guillaume de Machaut). Son téléphone : 700-63--94.

FESTIVAL INTERNATIONAL DU SON

Ce festival international aura lieu au Palais des Congrès, Porte Maillot, à Paris, du lundi 7 au dimanche 13 mars 1977.

Il présentera : 1) un panorama mondial de la Haute-Fidélité, une exposition dynamique de matériels (chaînes Haute-Fidélité et leurs composants, amplis, pré-amplis, tuners, magnétophones et lecteurs de cassettes, chaînes compactes, enceintes, casques, micros, etc.) et l'édition phonographique. 2) un programme artistique : concerts, récitals et spectacles de variétés avec le concours de Radio France et la participation de 14 Sociétés étrangères de Radiodiffusion. 3) un cycle de journées d'études avec la collaboration d'éminentes personnalités appartenant à l'Université, au monde musical, à des organismes de recherche et à l'industrie. Pour marquer le centenaire de l'invention du phonographe par Charles CROS, une exposition rétrospective sera organisée dans le cadre du Festival.

L'Institut de Musique de Cleveland

Cet Institut organise son 2[e] Concours international de Piano Robert Casadesus ; il aura lieu du 22 au 23 août 1977 et est ouvert à tous pianistes de 17 à 32 ans.

Pour tous renseignements s'adresser à : The Cleveland Institute of Music, 11021 East Boulevard, Cleveland, Ohio, 44106.

Concours international de harpe M.A. Cazala

Ce concours, qui aura lieu du 29 août au 3 septembre 1977, est ouvert aux harpistes de toutes nationalités. L'âge limite est fixé à 32 ans en 1977. Le programme comporte deux épreuves éliminatoires et une épreuve finale qui aura lieu en l'Eglise Romane de Gargilesse (Indre). Date limite d'inscription : 15 avril 1977. Pour tous renseignements détaillés, s'adresser à : Recherche Artistique, 104, rue de la Tour, 75016 Paris. Tél. : 504-08-51.

Concours international de violoncelle pour la musique contemporaine La Rochelle

Ce concours organisé sous l'égide de la Fondation de France, aura lieu du 28 juin au 3 juillet 1977 et comprend les épreuves suivantes : 2 éliminatoires et une finale avec orchestre. L'Orchestre de Paris offrira un engagement à l'un des lauréats. Les inscriptions se feront jusqu'au 15 mai 1977 à l'adresse : La Recherche Artistique, 104, rue de la Tour, 75016 Paris ou Rencontres Internationales d'Art contemporain, 11, rue Chef-de-Ville, 17000 La Rochelle.

CONCOURS DE COMPOSITION

L'Association des Rencontres Internationales de Chant Choral organise également un concours de composition d'œuvres choroles « A cappella ». Deux catégories sont retenues : **a)** Œuvres pour chœurs à voix mixtes ; **b)** Œuvres pour chœurs à voix égales (femmes ou enfants). Un prix de 1.500 F sera attribué par le Jury aux œuvres classées premières dans chacune des catégories, un prix de 1.000 F aux œuvres classées secondes et un prix de 500 F aux œuvres classées troisièmes. **Date limite des inscriptions : 15 avril 1977.** Pour tous renseignements et inscriptions s'adresser dès que possible à l'adresse suivante. Rencontres Internationales de Chant Choral, Bureau n° 207, Mairie de Tours, 37032 Tours Cedex. Tél. : 05-41-98. Poste 642 ou 654.

CHANT CHORAL

Un stage « Ski et Chant Choral » (agréé par l'A.R.P.E.C.) est organisé à Samoens (Haute-Savoie) du 12 au 19 février prochain. Départ de Rennes, en car (53 fauteuils inclinables), le 12 février à 15 h 30. Arrivée à Rennes, le 20 février, dans la matinée. Le chalet « La Falconnière » (une cinquantaine de places) est à notre entière disposition, durant la semaine. Prix : 525 F (comprenant : voyage, hébergement, nourriture, assurance spéciale, navettes en car du chalet aux pistes). Pour tous renseignements et inscription : **S.P.A.M., 13, rue Martenot, 35014 Rennes.**

S.P.A.M.
13, rue Martenot - 35000 RENNES
Calendrier des sessions 1976-1977

12 au 19 février, à **SAMOENS** (Haute-Savoie) :
— Ski et Chant choral... Culture vocale.

30-31 mars, 1[er]-2 avril 1977, à **REDON** (Ille-et-Vilaine) :
— Pédagogie musicale ;
— Chant choral et culture vocale ;
— Solfège ;
— Flûte à bec (niveau débutant, préparatoire, élémentaire) ;
— Guitare classique (niveau débutant préparatoire, élémentaire.

4-5 juin, 11-12 juin, à **BREAL-s/s-MONTFORT** (Ille-et-Vilaine) :
— Week-end de Pédagogie musicale, avec Guy TUDY.

UNE HEURE DE MUSIQUE A LA MADELEINE

Mardi 15 février de 18 h30 à 19 h 30.

Allemande grave du 1[er] ton (H. Dumont), O Seigneur (chœur), (Cl. Lejeune), Magnificat du 2[e] ton (chœur et 2 orgues), (Nivers) ; Capricio di durezza (grand orgue), G. Frescobaldi Polyphonie religieuse aux 16[e] et 17[e] siècles ; O Jesu Christe (chœur) (Van Berchem) ; Trois motets de la Semaine Sainte (Ingeneri) O vos omnes (Victoria); Tiento XVII du Pange lingua (grand orgue) (Cabanilles) ; Missa brevis (fragments), (Palestrina).

LES MUSIGRAINS
EVOLUTION MUSICALE DE LA JEUNESSE

Concerts préparatoires (pour enfants de 7 à 12), le mercredi 16 h, 17 h 30, 14 h 30. 16 février : la danse de caractère 9 mars : Mozart.

9 février : l'orgue. 2 mars : H. Berlioz. 27 avril : la danse, le ballet. Ces concerts sont donnés au Théâtre des Champs-Elysées, 15, av. Montaigne, 75008 Paris.

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

Imp. Ile-de-France - 77300 Fontainebleau Dépôt légal 1er trimestre 1977 Le Directeur de la publication : André MUSSON